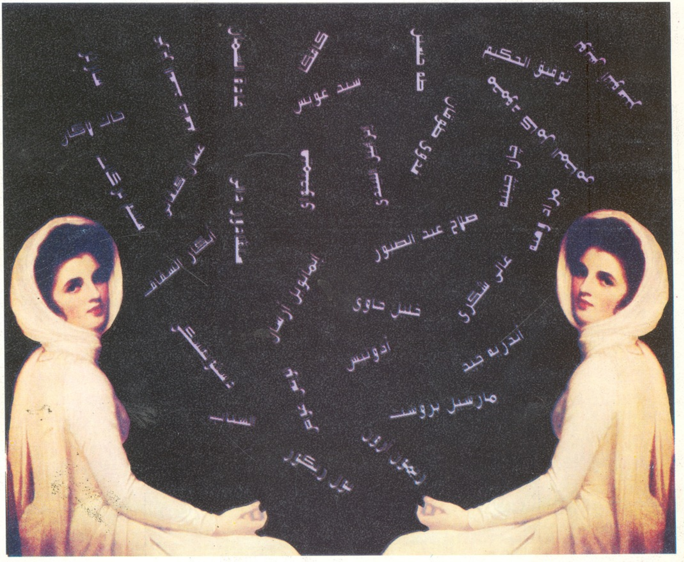
مجلة الفكر والفن المعاصر

القاهرة

العدد (١٦٢) مايو ١٩٩٦

السيرة الذاتية

المستقبل .. سيرة الماضي



القاهرة

صبري كاتب
٢١ / ٥ / ١٩٩٦

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد (١٦٢) مايو ١٩٩٦

الثمن فى مصر: جنيهان

الثمن فى الخارج

العراق ـ ١٥٠٠ فلس ـ الكويت ١,٢٥٠ دينار ـ قطر ١٥ ريالا ـ البحرين ١,٥٠٠ دينار ـ سوريا ٧٥ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٧٠٠ ق ـ تونس ٤ دينار ـ الجزائر ٢٨ دينارا ـ المغرب ٢٨ درهما ـ اليمن ١٧٥ ريال ـ ليبيا ١,٦ دينار ـ الإمارات ١٥ درهما ـ سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال ـ غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا ـ لندن ٤٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات فى مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٣٢,٤٠ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عدداً]:

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة - ١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.

المادة المنشورة مكتوبة خصيصا للمجلة، وتعبر عن آراء أصحابها ولا ترد فى حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

القاهرة

العدد ١٦٢ مايو ١٩٩٦

مستشارو التحرير

أنور عبد الملك	محمد سيد أحمد
فؤاد زكريا	إدوار الخراط
السيد ياسين	سلوى بكر
مراد وهبة	وائل غالى
حسن حنفى	شهيدة الباز

فهرست:

المواجهات

السيرة الذاتية، المستقبل سيرة الماضى

الفصول والغايات

السيرة الذاتية، بين الخيال والحقيقة

المراجعات

السيرة الذاتية، بين الخيال والحقيقة

المحاورات

السيرة الذاتية، بين الخيال والحقيقة

الإشارات والتنبيهات

من المحرر

لبنان الشهيد

فقد برهن لبنان دائماً على أنه ضحية الموقع الجغرافى سياسياً واقتصادياً واجتماعياً يشبه فى ذلك أية ضحية دينية أو عرقية ولدت هكذا منذ البدء لأبوين يحملان خصائص هذا الدين أو صفات ذاك العرق، وكأنه قدر مقدور أن يحيا مثل هذا الفرد وارثا لموروثات لايد له فيها، لم يخترها أو على الأقل لم يشارك بالإرادة فى إيجادها أو تبنيها.

هكذا كان موقع لبنان فى الشرق الأوسط، موقع لم يختره اللبنانيون - بخيره وشره، وإن كانوا قد أسهموا فى تكوينه على مدى التاريخ بما فى ذلك التكوين الإدراى حتى صار لبنان دولة مستقلة ذات سيادة عضوا فى الأمم المتحدة وعضوا فى جامعة الدول العربية. وهو الأمر الذى استهلك أجيالا بعد أجيال قدمت ضحايا لاتثمن تحت الحكم التركى إلى الحكم الفرنسى إلى تحقيق حلم الاستقلال. ولكن هذه المراحل تركت على جبين الوطن اللبنانى بصمات دموية كان من الصعب محوها فيما تلا من أزمان. ولعل اتفاق الطائف الذى أنهى الحرب اللبنانية قد برهن على أن العرب قادرون - إذا شاءوا - أن يخرسوا أصوات المدافع، ولكن فى الوقت المناسب لمصالحهم بعد أن يكون اللبنانيون قد دفعوا ثمن هذا الوقت من دمائهم وحياتهم وأجيالهم.

لذلك فالعدوان الإسرائيلى المشين وليس الأخير على لبنان - إنما هو حلقة فى سلسلة قد لا تنتهى إذ أصبح لبنان رمزًا عربياً شاملا.. فنحن الآن فى عصر الهزيمة الكبرى المستمرة منذ عام ١٩٦٧ ولبنان وحده هو القربان البشرى الذى نقدمه فداء لكل خطيئة عربية.. وخطيئة الخطايا فى عصرنا هى الاستسلام العربى الكبير الذى جعل أذنا من طين والأخرى من عجين، حين تشمم بأنفه الأجعد رائحة البارود الإسرائيلى على أرض لبنان وسمائه.

إن لبنان يدفع الآن ثمن الخيار العربى المفاجئ، وهو احتضان إسرائيل بأثر رجعى، وكأن إسرائيل ليس لها تاريخ يبدأ من منبحة دير ياسين ومجزرة كفر قاسم مرورا بصبرا وشاتيلا إلى أن وصلت «قانا».. وهو تاريخ صهيونى من حيث الفعل، وهو كذلك تاريخ لبنانى عربى من حيث التضحية، فقد طالت الذراع الإسرائيلية لبنان مرات ومرات ومصر وتونس وكل ظل عربى لمثقف وطنى فلسطينى فى باريس وروما ولندن.

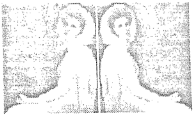
ولكن الأساس هو لبنان لأنه يقدم نموذجاً يتحدى الدعاوى الإسرائيلية: نموذج التعايش ونموذج التقدم والانفتاح على العالم. وهو نموذج ثقافى أولا قبل أن يكون سياسياً أو اقتصادياً. والنموذج الثقافى هو مشروع يتبناه المثقفون اللبنانيون الشرفاء بالكلمة الحرة والريشة الفاتنة والوتر الجميل. لذلك كان لبنان دائما موئلا للأحرار وعنوانا على الجمال وراحة للمقهورين. على هذا النحو ظل لبنان - طيلة العصور - مهدًا للإبداع، ومن هنا بالضبط يغدو الدور الصهيونى فى حياتنا فى مواجهة الإبداع - ولأننا عرب عارية أو مستعربة - فإن الصهيونية مشروع مضاد للإبداع العربى. وبما أن الإبداع اللبنانى يحتل مكانة الطليعة فإن الصهيونية مشروع لاغتيال هذا الإبداع.

والموقع اللبنانى العربى هو الموقع الذى حفظ كل خصائص العروبة وأصالتها؛ ومن ثم كانت القذيفة الإسرائيلية فى زمن السلام الأمريكى استشهادًا لبنانيا تحت مظلة عربية عريضة تبدأ من الطائف ولاتنتهى «بقانا»، كلها رموز ودلالات على الزمن الردىء حقا الذى نعيشه مهما اعترضتنا الغُصّة الصهيونية بين الحين والآخر. وتبقى تحيتنا إلى الدم اللبنانى الشهيد تحية الفرع إلى الأصل، وتحية الجذع إلى الجذور. ■

غالى شكرى


السيرة
لويس ألتوسير
محمود كامل المحامي
كافكا
عزيز السيد جاسم
إيزابيل الليندي
أنور عبد الملك
هيمنجواي
جان جينيه
مراد وهبة
إيمانويل أرسان
غالي شكري
بودلير
أبكار السقاف
أندريه جيد
أدونيس
طه حسين
مارسيل بروست
لويس عوض
سلفادور دالي
توفيق الحكيم
سارتر
سيد عويس
جاك لاكان
غادة السمان
دستويفسكي
غسان كنفاني
ريمون آرون
فدوى طوقان
بول ريكور
صلاح عبد الصبور
سليم بركات
السيّاب
خليل حاوي


الذاتية
المستقبل
سيرة
الماضي



المستقبل سيرة الماضى

فعندما يصبح الواقع جزءًا من التاريخ علينا أن نكون صادقين، خصوصا، حينما نستدعيه إلى الحاضر الذى سيصبح فيما بعد ماضيًا يشكل وجدان وعقل المستقبل، وإذا ما جاء الاعتراف عاريًا غير مزيف تقريبًا يستطيع أن يسهم فى بناء النهضة المفقودة، والاعتراف سواء أكان ذاتيًا محضًا أو عامًا يجب أن تتوفر فيه حساسية الصدق، لأنه إذا اتسم بعكسه سيكون أحد عوامل الهدم للمجتمع ككل.

ونحن فى مجلة «القاهرة» نحاول دائما أن ندخل غابات محرّمة، ونمشى على طرق وعرة علنا نسهم بقدر الإمكان فى بناء الإنسان العربى الذى يتلقى الضربات المتلاحقة، سواء من الآخر الغازى أو من الأنا الغازى، ومنذ أن شرعنا فى جعل «القاهرة» منبرًا حرًا لجميع المثقفين المستنيرين خضنا معارك عديدة ونشرنا بحرية تامة لجميع الاتجاهات من مدارس مختلفة، وإننا إذا ما قدّمنا سيرة مجلة «القاهرة» منذ العدد (١١٦) يونيو (١٩٩٢) حتى العدد (١٦١) ١٩٩٦ سنجد أنفسنا أمام سيرة حقيقية للفكر الإنسانى الحديث، حاولنا - ولعلنا نكون قد نجحنا فى ذلك - أن نكون منحازين إلى الفكر الإنسانى بشتى أنواعه .

وكانت معركة نصر حامد أبو زيد مع الجامعة المصرية بداية الطريق، وقد نشرنا هذه القضية فى العدد (١٢٥) إبريل ١٩٩٣ بالكامل، وقد قوبل هذا العدد (١٢٥) من



لويس ألتوسير



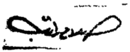
غالى شكرى



فرانز كافكا



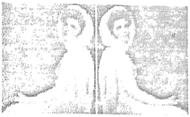
مراد وهبة



المثقفين العرب والعالميين بترحاب شديد، ثم توالت المعارك والحفر عند الجذور بدءًا من تقديم جمال حمدان ورسائل طه حسين وكتابه العلامة «فى الشعر الجاهلى» إلى عبقرى السينما المصرية شادى عبدالسلام، والتواصل والتحاور مع الآخر عبر نهاية الفلسفة التى تعبر عن بداية عقل جديد، وصياغة جديدة للعقل البشرى.

من هنا كان تفكيرنا - منذ بداية عام ١٩٩٦ - منصبّا على الابتكار والخلق، وواجهنا أنفسنا بسؤال: «كيف ندخل القرن الجديد؟» وهو ليس قرنًا عاديًا، بل هو قرن يفتح ألفية جديدة.

إذن، يكون هذا العدد (١٦٢) مايو ١٩٩٦ أحد ملامح الإجابة عن سؤالنا، وهو عدد يخص السيرة الذاتية لكبار الكتاب فى أزمنة متعددة، أى كل من أسهم فى بناء الحضارة الإنسانية سواء أكان من الشرق أو من الغرب، وهى خطوة فى اتجاه الحقيقة العارية التى بدونها نتخلف، ونتحول إلى صناديق مغلقة تُقذف خارج التاريخ. ولا نستطيع الإجابة عن سؤال: «لماذا نحن العرب على شفا حفرة من الغروب الأبدى»؟! علينا أن نزيل الأقنعة، وأن ننحو منحى آخر فى رؤية تاريخنا، تاريخنا الذى ما إن دنا منه أحد اتهم بالكفر، فظل هذا التاريخ هو الحاكم والمهيمن على نظرتنا للحياة ونظرتنا للتطور، فإذا أردنا أن نتقدم خطوة، علينا فى هذه الحال أن نأتى بمقابل من التاريخ المقدس، فإذا لم نجد فيكون هذا التقدم



المستقبل سيرة الماضى

خروجًا عن الملّة، ومن ثم تضخمت الأقنعة على مّر التاريخ العربى.

وفى هذا العدد سيلحظ القارئ أن كتّاب السيرة فى الثقافة العربية والمنشورة هنا لم يبرحوا الثقافة إلى الحياة، الثقافة التى تم تلقينها فقط، فهو لم يدخل قط إلى الحياة فردًا فى مجموع، وله نزواته الخاصة وتطلعاته، فهو هنا يرى أن الثقافة الثابتة أى من القراءة إلى الإنتاج الخارج من مصدرية الكتابة نفسها، وهو ما تعكسه السيرة العربية، سواء لدى طه حسين أو توفيق الحكيم، أو لويس عوض، آخر الكتّاب الذين دونوا سيرتهم الذاتية، لكننا سنجد العكس تمامًا عندما يتصدى كاتب أوروبى لتأريخ سيرته، فهو ابن الحياة وابن الثقافة فى الوقت نفسه، وله القدرة على النقد والهدم والتحول أى أن المقدس هنا هو الذات نفسها ، لأن المثقف الأوروبى الذى عانى الاضطهاد قرونا طويلة ودفع ثمنًا باهظًا لايريد أن يعود إلى الماضى الشديد الإظلام، ليعيد إنتاجه مرة أخرى، على عكس المثقف العربى التقليدى الذى يريد أن يثبّت هذه الحالة.

من هنا فالسيرة الذاتية فى هذا العدد كاشفة لمسيرة العقل العربى أكثر منها تقديم له، لأنه لم يقل بعد الذى يود أن يقوله، وإن كان الشعر والرواية استطاعا أن يكسرا بعض القيود المفروضة على الذهن العربى،



چان چينيه



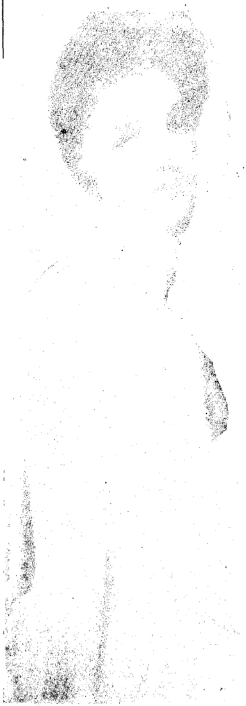
عزيز السيد جاسم



مارسيل بروست



محمود كامل المحامى



إلا أنهما لا يزالان يرتديان الأقنعة وسوف نلاحظ دائمًا أن المثقف العربى يعشق البوح من وراء الأقنعة، أى أن حس الذات مفقود لدى المثقف العربى.

وإذا كانت مسيرة مجلة «القاهرة» محاولة لتدشين عقل وفكر جديدين، ولعلها نجحت فى ذلك، فهى تقدم هذا العدد من هذا المنطلق. ■

مهدى مصطفى

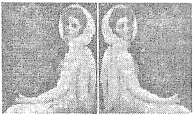


للفنانه : منى أبو النصر

الـمــواجـهـــات

السيرة الذاتية
المستقبل سيرة الماضي

السيرة الذاتية



لويس ألتوسير

المستقبل يدوم طويلا .. والوقائع

كان هذان النصان اللذان يتناولان السيرة الذاتية للويس **ألتوسير** محفوظين بعناية فائقة فى أرشيفه الخاص حين تم العثور عليهما. وقد عهد بهما فى يونيو من عام ١٩٩١ إلى «معهد ذاكرة الإصدارات المعاصرة» ليتم نشرهما، مع تعهد بحسن تقديمهما لما يتضمناه من قيمة علمية عالية.

ثمة عشرة أعوام تفصل بين زمن كتابة هذين النصين، ومابين تلك السنين، وبالتحديد فى السادس عشر من نوفمبر من عام ١٩٨٠ انقلب مصير **ألتوسير** رأساً على عقب وانزلق إلى هاوية تراجيدية فى أعقاب مصرع زوجته **هيلين**، على يديه، فى شقتهما فى مدرسة المعلمين العليا بشارع «أولم» بباريس.

حينما قرأ **فرانسوا بودارت** ـ ابن شقيقة **ألتوسير** ووريثه الوحيد ـ تلك النصوص خاصة النص الأول الذى يحمل عنوان «المستقبل يدوم طويلا»، ذلك النص الذى أصبح كالأسطورة، قرر طبعهما فى كتاب يكون فاتحة لإصدار عديدٍ من المؤلفات التى عثر عليها فى الأرشيف، وكلها لم يسبق نشرها، وقد تضمنت تلك الطبعة، إضافة لتلك النصوص، مذكرات **ألتوسير** أثناء احتجازه فى معكسرات الاعتقال بألمانيا مابين عامى ١٩٤٠ و١٩٤٥، كما تتضمن أيضا مجموعة من الأعمال الفلسفية وبعض المقالات المتنوعة، سياسية وأدبية ثم بعض الرسائل.

وقد تطلب منا الإعداد لتلك الطبعة جمع شهادات عديدة من أصدقاء **لويس ألتوسير** الذين شهدوا فى وقت من الأوقات أحداث تلك النصوص، بيد أنها لم تكن كلها متطابقة، وكان البعض قد قرأ هذا العمل كاملا أو بعض أجزاء منه فى بعض مراحل كتابته، كذلك تعين علينا جمع أنواع الوثائق



كـافـة، من مـفكرات وملحـوظات وقـصاصـات من الصـحـف وبعض الرسائل التى كـانت فى أغلب الأحـيـان مـبـعثـرة فى الأرشيفات ولكنـهـا كانت بالنسبة لنا مؤشرات وأدلة ومراجع للمنابع التى استقى منها **ألتوسير** ما كتبه، وتجدر الإشارة إلى أن الملف الخاص بالأعمال التحضيرية لهذا العمل بما فى ذلك المسودة ذاتها بإضافاتها، هو فى مجمله متاح للباحثين المتخصصين، وبإمكانهم الرجوع إليه لدراسة نشأة هذه السيرة الذاتية، وحديثنا فى هذا المقام سوف يقتصر على المعطيات الأساسية للتاريخ الذى يوضح أصل تلك الكتابات.

ويتضح لنا من خلال تحليل الوثائق والشهادات التى تم تجميعها بعض الحقائق المؤكدة، منها أن **ألتوسير** قد بدأ التفكير فى كتابة الجزء الذى يحمل عنوان **«المستقبل يدوم طويلا»** بعد قراءته لجريدة «لوموند» الصادرة يوم الرابع عشر من مارس من عام ١٩٨٥. وهو مقال **لكلود ساروت** جاء تحت عنوان **«بعض الشهية»** بشأن مصرع هولاندية شابة على يد واحد من آكلى لحوم البشر وهو اليابانى **أيسى ساجاوا** ويتناول ما لاقاه كتابه الذى يروى فيه وقائع جريمته من رواج. وقد طرد هذا اليابانى من البلاد فى أعقاب استبعاد القضية لعدم وجود وجه لإقامة الدعوى، ثم دخل مصحة نفسية فرنسية. وقد نوه المقال عن وجود حالات مماثلة فى فرنسا: فـ«بمجرد أن يأتى اسم شخص له هيبته فى قضية، إلا وتبدأ وسائل الإعلام تتملقه، أما الضحية.. فلا تستأهل منا أكثر من ثلاثة سطور.. فالنجم هو الجانى.»

بعد أن قرأ **ألتوسير** هذا المقال نصحه عديد من أصدقائه بأن يقدم احتجاجاً للجريدة على تلك التلميحات. ولكنه رجح رأى أصدقاء آخرين، رأوا مع انتقادهم لما حدث، أن المقال قد

ألتوسير

لمس مع ذلك نقطة أساسية، وإن كانت مأساوية بالنسبة إليه، وهى أن القضية انتفت بالنسبة إليه بالفعل بما أنه حظى برفض القضية لعدم وجود وجه لإقامة الدعوى. وقد كتب فى التاسع عشر من مارس من عام ١٩٨٥ لأحد أصدقائه المقربين وهو **دومينيك لوكور**- وإن لم يرسل الخطاب - أنه لن يستطيع الظهور على الساحة مرة أخرى قبل أن يبرر ما حدث له من خلال كتابة «نوع من السيرة الذاتية يوضح فيها تفسيره لهذا الحادث المؤسف وكيفية معالجة الموقف من الناحية الإدارية والقانونية، وماحدث فى المصحة، وبالطبع أصل هذا الحادث.» وإحساسه بضرورة كتابة سيرته الذاتية ليس بإحساس جديد. ففى عام ١٩٨٢ على سبيل المثال وفى أعقاب إطلاق سراحه للمرة الأولى بعد الحرب كتب موضوعاً حول «مادية المقابلة» بدأه بتلك الكلمات «نبدأ هذا الكتاب فى أكتوبر من عام ١٩٨٢، فى أعقاب ظروف عسيرة دامت قرابة ثلاثة الأعوام. ومن يعلم، فقد أتحدث عنها يوماً باستفاضة، إن كان فى هذا إيضاح للآخرين حول ظروف وملابسات الحادث وماخضته من علاج نفسى إلى آخره. لقد لقيت زوجتى مصرعها خنقاً بيدى، زوجتى التى كانت تمثل بالنسبة إلى كل شيءفى هذا العالم، بينما كنت أمر- فى نوفمبر من عام ١٩٨٠ - بأزمة حادة، وغير متوقعة من الخلط العقلى. فدون أن أعى، ساعدت زوجتى التى أحبتنى حتى الموت فى أن تصل إليه دون أى مقاومة من جانبها - ثم يتتابع المقال بعد ذلك فيخوض فى موضوعات فلسفية وسياسية دون أن يعود مرة أخرى إلى الحادث الذى نوه عنه أو لأى مسألة خاصة بكتابة السيرة الذاتية.

وفى مارس ١٩٨٥، بينما عقد **ألتوسير** العزم على المضى فى سرد تلك الحادثة من وجهة نظره الخاصة، كتب لعديد من أصدقائه بالخارج راجياً منهم أن يرسلوا إليه بجميع القصاصات المتعلقة بالموضوع والتى نشرت فى الصحف الصادرة فى بلادهم بعد نوفمبر من عام ١٩٨٠. وكذلك فعل بشأن الصحف الفرنسية. فقام بنفسه بجمع بعضها، وطلب إلى أصدقائه إمداده بكافة الوثائق التى تتناول موضوع عدم وجود وجه لإقامة الدعوى وكذلك كل ما يخص المادة ٦٤ من قانون العقوبات لعام ١٨٣٨. وانصب اهتمامه أيضاً على كل مايتعلق بالخبراء النفسيين. وقد طلب إلى بعض المقربين إليه أن يأتوه بمذكراتهم الخاصة بتلك الفترة أو أن يقصوا عليه بعض الوقائع التى تأبى ذاكرته أن تسترجعها. وقد وجه بعض الأسئلة للطبيب والمحلل النفسى حول علاجه والعقاقير التى تناولها. وكان فى بعض الأحيان يكتب تفسيراتهم وتأويلهم للحدث حرفيًا. ومن ثم استطاع تجميع عديد من الوقائع والأحداث والملابسات والتأملات والعبارات التى وردت على لسان بعض الأشخاص. كذلك بعض المقالات والمؤشرات الشخصية أو السياسية أو النفسية. وضمن كل هذه الأعمال التحضيرية التى أسهمت فى كتابه «**المستقبل يدوم طويلا**» أرشيفه الخاص.

أما كتابة النص فى حد ذاتها فلم تستغرق على أحسن الفروض سوى أسابيع قليلة. بالأرجح تم هذا منذ نهاية شهر مارس إلى نهاية شهر أبريل أو بداية شهر مايو من عام ١٩٨٥ على أحسن تقدير. ففى الحادى عشر من مايو، أعطى **ألتوسير** المسودة، أغلب الظن، كاملة إلى صديقه **ميشيل لوا**، ثم عكف منذ اليوم الثلاثين من شهر مايو على كتابة نص جديد بعنوان «ما العمل»، حيث نوه فى الصفحة الثانية عن السيرة الذاتية التى كان قد انتهى لتوه منها فقال «يحضرنى مبدأ أساسى **لماكيافللى** تناولته بالتعليق فى كتابى القصير» «المستقبل يدوم طويلا». وهو حين يقول قصيراً فإننا نعتبر هذا على سبيل التلاعب بالألفاظ. فهذا الكتاب يمتد لأكثر من ثلثمائة صفحة ويمثل، على حد علمنا، أطول ماكتب **لويس ألتوسير**. وفى الخامس عشر من يونيو من العام نفسه، وفى أعقاب أزمة جديدة وحالة هياج شديدة داهمته، دخل **ألتوسير** مرة أخرى مصحة «بسوازى».

وقد اقتصر عدد الأشخاص الذين اطلعوا على المسودة كاملة أو على جزء منها على عدد محدود من أقرب المقربين، وقد نما إلى علمنا أنه قد تحدث بشأن الكتاب عدة

مرات مع عدد من الناشرين وأعرب عن رغبته فى نشره دون أن يطلعهم على النص أو على الأقل ليس كاملا. كل شىء يدل على أن **ألتوسير** قد حرص كل الحرص على غير عادته على عدم تسرب النص والدليل أيضا على ذلك هو عدم وجود أى صورة من هذه المسودة فى أرشيفه الخاص. بل إن أحد أصدقائه يحكى أنه لم يستطع أن يقرأ تلك النصوص فى مايو من عام ١٩٨٦ إلا فى حضور **ألتوسير**، وفى بيته، ودون أن يسمح له بتدوين أى ملحوظات.

ويجدر بنا أن نضيف فى هذا الصدد أن **ألتوسير** قد استلهم الفصول الأولى من هذا الكتاب على الأخص من سيرته الذاتية الأولى التى كتبها تحت عنوان «الوقائع» والتى حفظ منها نسختين شديدتى التشابه.

و«**الوقائع**» التى ننشرها فى الجزء الثانى من هذا العمل كتبت عام ١٩٧٦، وأغلب الظن أنه كتبها فى النصف الثانى من العام. وقد عرض **ألتوسير** النص على **ريجى دوبرى** وكانت ستصدره فى العدد الأول من دورية جديدة لم تر النور أبدا. وقد كان المقربون من ألتوسير يعرفون بأمر هذه السيرة الذاتية التى ظلت دون نشر.

ومن خلال مسودة «**المستقبل يدوم طويلا**» يتضح لنا أن المؤلف قد وضع عدة تصورات لتتابع فصول الكتاب قبل أن يصل به إلى صورته الأخيرة. كما أن هناك حواشى عديدة وتصحيحات جعلت من العسير فى بعض الأحيان تبيان النص الأصلى. أما بالنسبة لنص «الوقائع» فنحن ننشر النسخة الثانية منه ويقينا أن **ألتوسير** أجرى تعديلات سابقة عليه، فقد كتب رسالة إلى **ساندرة سالومون** فى صيف ١٩٧٦ يقول فيها: «سوف أتمكن من إعادة كتابة سيرتى الذاتية وسوف أملؤها بذكريات حقيقية وأخرى من خيالى مثلا مقابلتى مع **جان الثالث والعشرين وشارل ديجول**. كما أننى سوف أقوم بتحليل بعض الأحداث التى أرويها. فهل توافقيننى على ذلك؟»

لقد اخترنا ألا نثقل على النص بالملحوظات التوضيحية إلا فى حالات الضرورة القصوى التى يتعذر معها فهم مايرويه. وهذا النص، شأنه فى ذلك شأن «اعترافات» **جان جاك روسو** و«ذكريات» «**الكاردينال دى ريتز**» يجب أن يؤخذ كنوع من التراجم. فقد كتب **ألتوسير** فى إحدى المسودات المبدئية لمقدمة «**المستقبل يدوم طويلا**» «تحت عنوان» فى كلمتين، موضحاً أنه ليس فى نيته الخوض فى طفولته وسردها على النحو الذى حدث بالفعل ولن يكتب عن أفراد أسرته كما هم فى الواقع وإنما هو يقول بشأنهم: «سوف أتحدث عنهم كما تراءوا لى، وكما شعرت بهم. وكأى حالة من الإدراك النفسى، أعلم كل العلم أننى استثمرت ماكانوا عليه فى إسقاطات ضيقى الملىء بالخيال.

إذا فقد خط **ألتوسير** قصة لانطباعاته الأوليّة وخيالاته. إننا بصدد خيال فى أوجه، بالمعنى الأصلى للفظ كما استخدم فى عصر **مونتانى**، حيث كان يعنى الوهم الذى قد يصل إلى حد الهلوسة. وقد كتب فى «**المستقبل يدوم طويلا**» يقول: «حرصت وأنا أربط بين تلك الذكريات على أن أصل إلى الوقائع. وما الهلوسة سوى واقع أيضا».

ولعل هذا يقودنا إلى أقصى مايمثله هذا النص من تفرد وغرابة، ذلك أنه يشتمل على نوعين متباينين من أنواع التعبير. فبينما يغلب على «**الوقائع**» الطابع الكوميدى، نرى أن الجانب التراجيدى يغلب على «**المستقبل يدوم طويلا**» بحيث يصعب علينا إخضاع تلك النصوص للمعايير الثنائية للصواب والخطأ، والتى تحرص التراجم غالبًا على تحديدها. إذن أترانا بصدد خيال أو تخيل محصور فى إطار يغلب عليه الطابع الرمزى بحيث يدلل على ذاته؟ لعل هذا صحيح بصورة ما. فالملحوظات التى وردت فى المسودة الخاصة بالعمل سوف تقود بالفعل كأى عمل أدبى، فى وقت لاحق، إلى عملية نقد داخلى للنص، ورغم ذلك فنحن لايمكن أن نعتبره رواية أو نقرأه على هذا الأساس.

ألتوسير

إن هذا النص يدخلنا إلى عالم الكتابات الخيالية التى تصل إلى حد الهذيان، فمادته شكلت من جنون، وهى الفرصة الوحيدة لإثبات أن من كتبه مختل عقلياً وقاتل، ومع ذلك فمازال فيلسوفاً وشيوعياً. إننا إزاء شهادة مذهلة تقر بالجنون، بمعنى أنه خلاقاً - للوثائق التى تعد من باب وصف الأمراض مثل ذكريات الرئيس **شريبير** التى قام **فرويد** بدراستها أو ماكتبه **بيير ريفيير** «أنا **بيير ريفيير** ذبحت أمى وأختى وامرأتى» التى قدمها **ميشيل فوكوه**، نستطيع من خلال هذا الكتاب أن نتبين كيف استطاع مفكر يمتهن الفلسفة ويتميز بذكاء متميز أن يتعايش مع جنونه، وكيف صنفه المعهد النفسى كمريض عقلى بناء على الأساليب التحليلية. ومن هذا المنطلق نستطيع القول إن هذه السيرة الذاتية منذ بدايتها مع «**الوقائع**» تعد تكملة لا غنى عنها لدراسة «تاريخ الجنون **لميشيل فوكوه**». فقد جرد الحكم بعدم وجود وجه لإقامة الدعوى كاتبها من صفته كفيلسوف ومن ذلك الخليط المبهم للواقع والخيال الذى نجده فى «**المستقبل يدوم طويلا**» نستطيع أن نستخلص بلا شك تجربة كائن من لحم ودم، فيما يحدد **فوكوه** أن ثمة تأرجحاً بين الجنون والعقل، ونحن نتساءل، كيف للفكر أن يستند إلى الجنون دون أن يقع فريسة؟ كيف لقصة حياة أن تتزلق بهذا الشكل إلى الجنون مع بقاء راويها فى أقصى درجات الوعى؟ كيف لنا أن نحكم على مؤلف هذا العمل؟ هل نترك «الحالة **ألتوسير**» للأطباء أم للقضاة أم لمن يصدرون أحكاماً، ذلك التشتت بين الفكر العام والرغبة الخاصة. على أية حال، بوفاته، أفلت **ألتوسير** ولاشك بعد كتابة هذا العمل من أحكامهم.

أما بعد، فإن هذا العمل الذى يتناول السيرة الذاتية **لألتوسير** يحتل، ولاشك مكاناً أساسياً بين أعماله. ولن يسعنا سوى أن نعاود قراءته مرات ومرات حتى نتبين مدى الانقلاب الذى أحدثه فى نظرتنا إليه. ولسوف يشق علينا أن نحكم على معاناة وضخامة ما أحدثه من بلبلة واضطراب ■

أوليفيه كوربيه
يان موليه بوتان

ألتوسير

المستقبل يدوم طويلا

قد يكون في عدم استسلامي للصمت ما يصدم، خاصة بعد الفعل الذي اقترفته، وبعد حكم عدم وجود وجه لإقامة الدعوى الذي حظيت به، طبقاً لعفوية التعبير.

ولكنني لو لم أحظَ بهذه الفرصة لكان لزامًا عليّ أن أمثل أمام القضاء.. ولو أنني تمكنت من المثول أمام القضاء لكنت قد قدمت بعض الإجابات.

هذا الكتاب هو ردّي الذي أُجبرتُ عليه.،وكل ما أطلبه هو أن تمنحوني هذه الفرصة، أن تمنحوني الآن ما كان ممكناً أن أُجبرَ عليه في ذلك الحين.

إنني أعي بالطبع أن الإجابة التي أحاول أن أسوقها إليكم في هذا المقام لن تجرى طبقًا لقواعد المثول أمام المحكمة التي لم تتم، ولا طبقًا للصورة التي كان من المفترض أن تكون عليها. وإنني لأتساءل رغم كل شيء إذا كان في عدم مثولي أمام المحكمة ـ الذي فات أوانه إلى الأبد بقواعده وصورته التقليدية ـ ما يعرض ما أنا بصدد الحديث عنه أكثر من ذي قبل لحكم العامة، هذا ما أتمناه في كل الأحوال. إنه قدري، إلاّ أنني أشعر بأنني أهدئ من روعي إلا بإثارة قلق آخر.



(١)

محفورة بداخلي لاتزال، ذكرى هذا اليوم بأدق تفاصيلها.. كاملة، كل ما حدث لي وحتى النهاية ما بين ليلتين، واحدة مضت، ولم أكن بعد تبينت هذا، وأخرى حلّت، فكنت في طريقي إلى بدئها. ولكن متى وكيف حدث ما حدث؟: هاكم مشهد القتل كما عشته.

وقفت فجأة، محاذياً حافة الفراش بشقتي بالمدرسة العليا، وقد ارتديت ملابس منزلية وحدث هذا يوم الأحد السادس عشر من نوفمبر في حوالي التاسعة صباحًا. انساب نهار رمادي عبر نافذة متناهية العلو، تحيط جوانبها ـ منذ أمد بعيد ـ ستائر قديمة حمراء قانية، تمزقت مع الزمن وبهت لونها بفعل الشمس، غلّف هذا الضوء الخافت مؤخرة الفراش من ناحية الشمال.

كانت **إيلين** ممددة قبالي، بملابسها المنزلية، وقد ارتكز أسفل جسدها على حافة الفراش بينما تدلت ساقاها لتلامس أرضية الحجرة.

ركعت بجانبها، وانكفأت على جسدها شارعًا في تدليك عنقها، كثيراً ما كنت أفعل ذلك في هدوء.. أدلك العنق والظهر والخصر.. خبرة اكتسبتها من الصغير **كلارك**، أحد لاعبي كرة القدم المحترفين، إبان اعتقالنا، فقد كان خبيراً في كل شيء.

أدلك مقدمة العنق، أدوس بإبهامي بعمق، يتشكل طوق من اللحم أعلى القفص الصدري، أضغط بإبهامي ببطء تارة نحو اليمين وأخرى نحو اليسار. أصل إلى خلف الأذن، وهي منطقة أكثر صلابة من العنق، أدلك على هيئة ٧ ، أشعر بتعب عضلي شديد في مقدمة ساعديّ . هذا دأبي دائمًا، أن أصاب بوهن في مقدمة الساعدين كلما عكفت على التدليك .

وجه **إيلين** ساكن وصافٍ، وعيناها المفتوحتان تحدقان إلى السقف.

فجأة انتابني هلع شديد: فعينا **إيلين** تحدقان إلى أعلى بثبات، بينما تدلى طرف لسانها ساكنًا بين أسنانها وشفتيها. رأيت بالطبع أمواتا من قبل، ولكنني أبداً ما وقع بصري على وجه مخنوق، ومع ذلك أعلم أنها أمامي مخنوقة ولكن

كيف؟ انتصبت مفزوعاً وأخذت أصيح: شنقت **إيلين** .

طرقت بشدة باب الطبيب، وأخيراً فتح لى وقد ارتدى بدوره ملابس منزلية، بدا لى تائهًا ، رحت أصرخ بلا توقف : «خنقت **إيلين**»، سحبت الطبيب من ملابسه وهددت بأن يأتى فى التو ليراها أو أشعل النيران فى المدرسة.

تعذر على « إتيان » تصديقى، وأخذ يتمتم: «هذا غير ممكن».

نزلنا بأقصى سرعة، وها نحن أولاء أمام **إيلين**، مازالت نظراتها شاخصة، تحدق إلى سقف الحجرة، ومازال طرف لسانها يتدلى ما بين الأسنان والشفاه. فحصها إتيان وقال : « انتهى الأمر، لقد تأخرنا كثيراً. «قلت»: أمِن سبيل إلى إفاقتها؟ فأجاب: لا .

استسمحنى «**إتيان**» فى أن أمهله بضع دقائق وتركنى وحدى ومضى. فهمت فيما بعد أنه طلب المدير أو المستشفى أو الشرطة لا أدرى، وانتظرت وكل ذرة فى كيانى ترتعد .

تدلت الستائر طويلة مهلهلة، بلون أحمر أبهتته الشمس، على جانبىّ النافذة وقد لامس طرفها الأيمن أسفل الفراش. حضرتنى صورة صديقنا **جاك مارتان** الذى عثر عليه ذات يوم من شهر أغسطس من عام ١٩٦٤ متوفيًا فى حجرته الضئيلة بالحى السادس عشر، كان ممدداً على سريره، وقد فارق الحياة منذ عدة أيام، تعلو صدره وردة حمراء ذات فرع طويل، رسالة مما وراء القبر، رسالة صامتة لى ولزوجتى، فقد دامت محبتنا له عشرين عاماً .. التقطت بيدى أحد جوانب الستارة الممزقة العالية، ودون أن أنزعها، فردتها على صدر **إيلين**، فامتدت مائلة من نتوء الكتف وحتى الجانب الأيسر من الصدر .

عاد « **إتيان**»، وهنا اختلط كل شىء. فقد قام على ما يبدو بحقنى، مررت معه

ألتوسير



عبر مكتبى حيث كان هناك شخص، لا أعرفه، يقوم باستعادة الكتب التى استعرتها من مكتبة المدرسة العليا، تحدث «**إتيان**» عن المستشفى، بينما غبت أنا عن الوعى. لا أعلم متى استيقظت لأجد نفسى فى **سانت آن** .

فليغفرْ لى قرائى، فأنا أكتب هذا الكتاب الصغير لأصدقائى فى المقام الأول، بل وأكتبه لنفسى، إن كان هذا ممكناً، ولسوف تتبينون دوافعى توا .

علمت بعد انقضاء وقت طويل على تلك المأساة أن اثنين من أقرب المقربين إلىّ كانا فيما يبدو الوحيدين اللذين تمنيا ألاّ تحفظ القضية لعدم وجود وجه لإقامة دعوى، ولا سيما بعد ما قاله خبراء الطب الشرعى الثلاث **بسانت آن**، فى الأسبوع الذى أعقب وفاة **إيلين**. لقدتمنيا لو أننى مثلت أمام القضاء . ولكن للأسف كانت تلك الأمنية مليئة بالنوايا الطيبة .

كانت حالتى متدهورة، اختلط كل شىء فى ذهنى وتملكنى الهذيان، بحيث لم أكن لأحتمل المثول فى محفل عام. حينما زارنى قاضى التحقيقات لم يستطع أن يخلص منى إلى شىء، إضافة إلى أننى وضعت تحت الوصاية بناءً على أمر من مأمور الشرطة، وبالتالى لم أعد أتمتع بحريتى أو بحقوقى المدنية. كما حرمت من كل خيار، كنت طرفًا فى قضية رسمية لا سبيل للتملص منها، ولم يكن أمامى سوى الخضوع.

على أن هذا الإجراء له بالطبع ميزاته، فهو يحمى المتهم لكونه غير مسئول عن تصرفاته، ولكنه يحمل فى طياته عيوباً قد يجهلها بعضهم .

وبعد هذه المحنة الطويلة كم أدهشنى أصدقائى، وحين أتحدث عن المحنة، لا أعنى فقط ما عايشته فى الحبس، وإنما أعنى ما أعيشه منذ ذلك الحين، وما حكم علىّ أن أحياه إلى آخر يوم من أيام عمرى. ولهذا رأيت أنه فى حالة عدم تدخلى بصورة شخصية وعلنية لأُسمع الجميع شهادتى الخاصة، سيظل عديد من الأشخاص فى أحسن أو أسوأ الظروف يتحدثون أو يصمتون نيابة عنى. إن الحكم بعدم وجود وجه لإقامة الدعوى، إنما يمثل شاهد قبر للصمت .

يتلخص قرار عدم وجود وجه لإقامة الدعوى الذى صدر بشأن قضيتى فى شهر فبراير من عام ١٩٨١ فى المادة الشهيرة رقم ٦٤ من قانون الإجراءات الجنائية فى نسخته الصادرة عام ١٨٣٨ . وهو بند مازال سارياً على الرغم من محاولة تعديله اثنين وثلاثين مرة، باءت جميعها بالفشل. ومنذ أربعة أعوام وفى ظل حكومة **موروا**، حاولت إحدى اللجان أن تأخذ على عاتقها تلك المهمة الدقيقة التى تهدف إلى إعادة النظر فى جهاز كامل يتضمن السلطات الإدارية والقضائية والجنائية للممارسات المتعلقة بالحبس وبأيديولوجيته النفسية ، غير أنها لم تعد تجتمع، فعلى ما يبدو أنها لم تجد فى الإمكان أبدع مما كان .

ومنذ عام ١٨٣٨ قابل قانون العقوبات حالة « عدم المسئولية » لمجرم اقترف فعلته وهو فى نوبة « جنون » أو وهو واقع « تحت ضغط » بحالة «المسئولية» الكاملة التى يتمتع بها أى إنسان يقال إنه «طبيعى».

فحالة «المسئولية» تفسح المجال للإجراءات التقليدية من المثول أمام محكمة الجنايات، ومداولات عامة وتولى النيابة العامة الدفاع عن حق المجتمع وشهادة الشهود وتولى المحامين الدفاع عن حقوق المتهم المدنية بشكل علنى، بينما يشرح المتهم بنفسه تفسيره الشخصى لظروف وملابسات الحادث. وتنتهى تلك الإجراءات التى تتسم بالعلانية، بالمداولة السرية لهيئة المحكمة، ثم يتبعها نطق الحكم الذى يكون إما بالإفراج وإما بالحبس، بحيث يحكم على المجرم الذى ثبتت إدانته بالسجن لمدة محددة، فمن المفترض أن يدفع ثمن جريمته للمجتمع وبالتالى يتطهر من ذنبه. أما حالة «عدم المسئولية» التى يقررها الطب الشرعى، فهى على العكس من ذلك، تقطع سبيل المثول أمام محكمة الجنايات، ويكون مصير القاتل الإيداع مباشرة لفترة غير محددة فى إحدى مصحات الأمراض النفسية والعقلية بحيث يصبح المتهم «غير ضار» على المجتمع، فيتلقى علاجاً نفسياً وعقلياً طبقا لما تتطلبه حالته «كمريض عقلى».

فى حالة حصول المجرم على البراءة، يصبح بإمكانه العودة إلى حياته الطبيعية رافعاً رأسه أو على الأقل هذا هو المفروض، ذلك أن الرأى العام قد يستنكر حصوله على البراءة، فيشعره بهذا، ولا يخفى أن ثمة أصواتاً خبيرة فى هذه النوعيات من الفضائح، تعمق الإحساس بالخطأ لدى الضمير العام.

أما إذا حكم عليه بالحبس أو بإيداعه مصحة للأمراض العقلية والنفسية، فينسحب المجرم من الحياة العامة، لمدة يحددها القانون فى حالة السجن، وقد يتم تخفيفها فيما بعد، ولكن فى حالة الإيداع فى مستشفى الأمراض النفسية والعقلية مع ما يتبعه هذا الإجراء من عواقب وخيمة، فيكون هذا لأجل غير معلوم.

ويتم حرمان المتهم من أهليته العقلية ومن ثمّ، من حريته فى اتخاذ أى قرار، كما أنه يفقد أهليته القضائية ويوضع تحت وصاية رجل قانون يكون له حق التصرف فى إمضائه، فيتصرف باسمه وبدلا منه، بينما لا يفقد المحكوم عليه أياً من تلك الحقوق إلا فيما يختص بالمواد الجنائية فحسب.



جان جاك روسو



ميشيل فوكو

وحيث إن المجرم أو المذنب يعدّ «خطراً» على نفسه - بإقدامه على الانتحار - وكذلك على المجتمع فى حالة معاودته ارتكاب أية جريمة، فإنه يوضع فى حال تمنعه من الإضرار بشىء إما بسجنه وإما بإيداعه مصحة عقلية ونفسية، وجدير بالذكر أن عديداً من المصحات العقلية والنفسية مازالت، بالرغم من التحسن الذى طرأ عليها حديثا، تعد نوعًا من أنواع السجون، ومازالت الأقسام الأمنية الموجودة فى بعضها والتى تحتوى على خنادق وأسلاك شائكة وقميص المجانين والعلاج الكيميائى، تشكل للبعض ذكريات تعسة، قد تكون أسوأ من السجن.

سجن من ناحية، وإيداع من ناحية أخرى، لن يدهشنا رد فعل الرأى العام الذى يجهل الفروق بين الحالتين، خاصة فى ظل تشابه ظروفهما، وينتهى به الأمر إلى اعتبارهما سواء، وعلى أية حال، يظل الحبس أو الإيداع هو الجزاء الطبيعى للجريمة عدا الأحوال الطارئة التى تسمى بالقضايا الحادة، والتى لا تمثل مشكلة، ولا يمر إيداع المصحات دون خسائر، سواء بالنسبة للمريض الذى يتحول فى أغلب الأحيان إلى مجرد تاريخ، أو بالنسبة للطبيب الذى يضطر هو الآخر إلى الحياة فى مجتمع مغلق حيث يفترض منه أن «يكون ملمًا بكل شىء» عن المريض وحيث يعيش دائمًا فى جلسات منفردة مرهقة نفسياً معه ويسيطر عليه فى أغلب الأحيان من خلال جمود عاطفى مفتعل وعدوانية متزايدة.

ولا يقتصر الأمر على هذا، فالرأى العام يعتبر أن بإمكان المجرم أو المذنب معاودة اقتراف فعلته، وبالتالى يشكل خطورة دائمة على المجتمع. وعلى هذا، فمن الواجب إقصاؤه عنه «طوال حياته». ولهذا ترتفع أصوات مستنكرة، تنمىّ، لغرض ما، لدى المجتمع الشعور بالخوف

والإحساس بالذنب، بل إن منهم مَنْ يتخصص فى هذا باسم أمن الأشخاص والممتلكات، ويعارض تصاريح الخروج أو الإفراج قبل انقضاء المدة لحسن السير والسلوك. ويعد الحكم بالسجن «مدى الحياة» جزاءً طبيعيًا لسلسلة كبيرة من الجرائم التى تتسم ببشاعتها بشكل خاص، وبأنها تمثل خطراً على حياة الأطفال والعجائز ورجال الشرطة»، وفى ظل هذه الظروف، كيف «للمجنون» الذى يعتبر أكثر «خطورة» على المجتمع بسبب صعوبة التنبؤ بجريمته بالقياس بالمجرم العادى الذى يفلت من رد الفعل نفسه الذى يشوبه التخوف، بما أن مصيره كمسجون يقترب بطبيعة الحال من مصير المذنب «ذى العقل السليم».

ولكن علينا أن نذهب لأبعد من هذا، فحالة عدم وجود وجه لإقامة الدعوى إنما تعرض هذا المجنون، نزيل المصحة العقلية والنفسية لعديد من الاتهامات من جانب الرأى العام .

ففى الأغلب الأعم من الأحوال، يخرج المذنب الذى مثل أمام محكمة الجنايات من القضية وقد أدين وحكم عليه بالحبس لوقت معلوم محدد بزمن قد يكون عامين أو خمسة أو عشرين أما، ونحن نعلم أن السجن مدى الحياة قد تتاح فيه فرصة تخفيف عدد سنوات الحبس، ذلك أنه خلال فترة السجن يكون المجرم قد «دفع دين المجتمع» ، وفور أن يقضى هذا « الدين » ، تصبح لديه الفرصة للاندماج مرة أخرى فى الحياة بشكل طبيعى دون أن يكون عنده من حيث المبدأ كشف حساب يقدمه لأى مخلوق «وأقول » من حيث المبدأ، لأن الواقع ليس بهذه البساطة، وهو لا يسير بالضرورة فى اتجاه الحقوق، يشهد على هذا – على سبيل المثال-الخلط الشائع بين المتهم، الذى هو برىء حتى تثبت إدانته، والمذنب، فآثار الفضيحة سواء أكانت

ألتوسير



على الصعيد المحلى أو العالمى تدوم زمناً طويلا، كذلك يدوم اللغط حول الاتهام، طويلا، دون هوادة، من جانب الصحف ووسائل الإعلام، بدعوى عدم جواز حجب المعلومات. ولا يقتصر الأمر على هذا، وإنما تظل الشائعات طويلا تلاحق المتهم البرىء الذى تم إطلاق سراحه، كما تلاحق بالمثل المجرم الذى أدين ثم تطهر « بشرف» من خطيئته، ولكن يتعين أيضًا أن نقول إن أيديولوجية، الدين «و» الدين الذى تم الوفاء به « تجاه المجتمع» إنما تلعب على الرغم من هذا دوراً لصالح المتهم الذى تطهر من عقوبته، بل إنها وبصورة ما، تحمى المجرم بعد أن يتم الإفراج عنه، إضافة إلى أن القانون يعطيه الحق فى إقامة دعوى ضد من يتهمه بأية تهمة أخرى تتجاوز ما تم الحكم بشأنه. إذن فالمجرم الذى قضى ما عليه للمجتمع أو الذى تم العفو عنه يمكن أن يقيم دعوى قذف إذا ما لوح إليه بماض مخز . ولدينا آلاف الأمثلة التى تدلل على ذلك ففور أن « تنطفئ العقوبة» وبالتالى الجريمة، سرعان ما يتكاتف الزمن مع العزلة والصمت فى أن يعود المذنب إلى حياته الطبيعة. ولا ينقصنا – ولله الحمد – الأمثلة على هذا أيضاً .

ولا يسرى هذا على المجرم «المجنون» . فحينما يودع مصحة عقلية ونفسية يكون هذا بالطبع لمدة غير محددة، حتى وإن كان من المعروف من حيث المبدأ أن أيه حالة مهما بلغت حدتها، وقتية والحقيقة هى أن الأطباء فى أغلب الأحيان، إن لم يكن دائمًا، لا تتوفر لديهم القدرة، حتى بالنسبة للحالات الحادة، على تحديد موعد ولو تقريبيًا للتكهن بالشفاء، بل إن التشخيص الذى يصلون إليه لا ينفك يتغير، ذلك أن هناك أطواراً للمرض فى مجال الأمراض النفسية والعصبية. وتطور حالة المريض هو فقط الذى يحدد التشخيص، وبالتالى يعدل منه. ومع التشخيص، يتحدد ويتغير بالتالى العلاج بل ووسائل التشخيص ذاتها.

أما بالنسبة للرأى العام فتنميه الصحف التى لا تميز أبداً بين «جنون» الحالات الحادة العابرة، و «المرض العقلى» الذى هو من قبيل القدر. فالمصاب «بالجنون» يعتبر منذ تلك اللحظة مريضًا عقليًا. وبما أننا نتحدث عن مرض عقلى فهذا يعنى بالطبع أنه مريض مدى الحياة، وبالتالى سيظل حبيس المصحة أيضًا مدى الحياة أو هو «موت الحياة» كما عبرت الصحف الألمانية بدقة عنه.

والمريض العقلى يظل يعيش طوال فترة حبسه فى المصحة – إلا إذا أقدم على الانتحار – ولكن فى عزلة وصمت المنفى. وهو بالنسبة لمن لا يزوره يرقد ميتًا يعلوه شاهد قبره. ولكن ماذا عمن يزوره؟ بما أنه ليس بالفعل ميتاً، وبما أنه لم يعلن بعد عن وفاته كما هو متعارف عليه – فموت المجهول لا يحتسب – فإنه يتحول ببطء إلى ميت حى، أو بمعنى أصح، يصبح لا هو بميت ولا هو بحى، ولا أحد يعلم بوجوده إلا المقربون أو من يهتمون بأمره، وهى حالة شديدة الندرة. فكم من المحتجزين فى المستشفيات لا يهتم أحد بزيارتهم على الإطلاق لقد

شاهدت هذا يعينىّ رأسى بمصحة **سانت آن** وغيرها. وبما أن هذا المحتجز لا يستطيع أن يتبادل الحديث مع من هم خارج المصحة، فإنه يعد بالفعل، وسوف أجازف باستعمال اللفظ - أحد من تندرج أسماؤهم فى كشوف محصلة الحروب والكوارث الكئيبة: محصلة المفقودين.

إن كنت أتحدثّ عن هذا الوضع المتفرد، فلأننى عايشته، بل مازلت أعيشه بشكل ما حتى يومنا هذا. فرغم انقضاء عامين على خروجى من المصحة العقلية والنفسية، مازلت بالنسبة لبعض من يعرفون اسمى فى عداد «المفقودين»، لا أنا بميت ولا أنا بحى، لم أدفن بعد ولكننى «بلا فاعلية»، أو لأستعمل اللفظ الرائع الذى يستخدمه **فوكو** للإشارة للمجنون وهو لفظ «**مفقود**».

ولكن على خلاف الميت الذى يضع الموت حداً لحياته بدفنه فى قبر، فإن «المفقود» يعرض العامة لخطر فريد يتمثل فى إمكانية خروجه إلى نور الحياة مرة أخرى، كما حدث بالنسبة لى، حينما شعر **فوكو** بأنه قد تماثل للشفاء، كتب فى ذلك يقول: إنه خرج إلى «**شمس الحرية البولندية**»، بينما ما يجب أن نعلمه، وأنا أتبين هذا يوماً بعد يوم، أن هذا الوضع المتفرد، أى وضع «المفقود» الذى يمكن أن يعاود الظهور، يتسبب فى إشاعة الضيق والمخاوف وتأنيب الضمير. ذلك أن الرأى العام يضيق فى صمت من وضع لايضع حداً نهائياً لوجود اجتماعى لمجرم أو لقاتل محتجز. إنه الضيق بالموت وبتهديده، وهو إحساس غريزى يصعب الفكاك منه، فالأمر بالنسبة للعامة لابد وأن يتم تسويته تماماً، سواء فيما يتعلق بمسألة الاحتجاز أو تأنيب الضمير الذى يتسع فى صمت ليغلفه التخوف وليزيد منه خشية ألا يكون ذلك الاحتجاز أبدياً، فإذا حدث وعاد «**المجنون**» المحتجز وخرج إلى النور بضمان الأطباء المختصين، هنا يضطر الرأى العام إلى البحث عن صيغة ملائمة للتعامل مع ما يثيره هذا الأمر الواقع، الذى لم يكن متوقعاً، من حرج شديد من ناحية، والفضيحة التى أثارتها الجريمة فى بادئ الأمر والتى عادت لدائرة النور بعودة المجرم الذى يقال عنه ويقول عن نفسه إنه «**تماثل للشفاء**»، من ناحية أخرى، إنه أمر شائع خاصة فى حالة الأزمات الحادة، وكم من الأمثلة على ذلك، فكيف يكون التصرف؟ أيعاود الظهور؟ أمن الممكن أن يكون هذا «المجنون» قد عاد إلى حالته «الطبيعية»؟ وإن كان هذا ممكناً، ألا يحتمل أنه كان طبيعياً بالفعل لحظة ارتكابه الجريمة؟ ما بين وطأة هذا الضمير الأصم الأعمى الذى أعمته أيديولوچية تلقائية تم إنماؤها، أيديولوچية الجريمة والموت و الديْن الذى يظل فى عنق صاحبه مدى الحياة، وهذا «المجنون» الخطر الذى قد يأتى بأشياء غير متوقعة، ها هى ذى القضية التى لم يكن هناك وجه لإقامة دعواها وقد أوشكت على الاستئناف، أو بالأحرى أوشكت على أن تبدأ أخيراً على صعيد الرأى العام، دون أن يكون لهذا المجرم المجنون أى حق فى تقديم أية تبريرات.

ولا مناص من الرجوع إلى تلك النقطة التى تنطوى على تناقض واضح، فالشخص الذى يتهم فى جريمة ما ولايحكم فى قضيته بعدم وجود وجه لإقامة الدعوى، لابد له فى تلك الحالة من المثول أمام محكمة الجنايات واجتياز هذا الموقف العسير، ولكن حينئذ يصبح كل شىء على الأقل موضع اتهام ودفاع وشرح شخصى علنى، وفى ظل هذا الإجراء المتناقض، يكون للمجرم، على الأقل، الحق، الذى يقره له القانون، فى أن يستعين بشهادة الشهود بصورة علنية، وكذلك يكون له الحق فى مرافعة علنية على يد الدفاع، وفى أن يتم نطق حيثيات الحكم بشكل علنى، وفوق هذا كله، يكون له الحق بل والميزة التى لا تقدر بثمن، فى أن يعبر عن نفسه، بشخصه وذاته، وأن يقدم تبريراته للحادث بصورة علنية فيتحدث عن حياته، وجريمته ومستقبله، وسواء أدين أو حصل على البراءة، فيبقى أنه استطاع أن يقدم مبرراته وتفسيره بشكل علنى، وفى هذه الحالة يتعين على الصحافة أن تسوق بشكل علنى مبرراته، وما انتهت إليه الدعوى التى تغلق القضية شرعاً وعلناً، فإذا حدث وحكم عليه ظلماً ففى استطاعة هذا المتهم أن يطالب ببراءته، ونحن نعلم أن عديداً ممن نادوا علناً ببراءتهم، خاصة فى بعض القضايا المهمة، قد انتهى بهم الأمر إلى استئناف قضيتهم وحصولهم بالفعل على البراءة. كذلك ثمة لجان من شأنها الدفاع عن المتهم بشكل علنى، ومع تلك الوسائل، لايعانى المتهم من الوحدة أو يبقى دون مساندة عامة، كما أن علنية الجلسات والإجراءات والمناقشات التى سنها المشرع الإيطالى **بيكاريا** فى القرن الثامن عشر، كانت بالنسبة له، **ولكانط** من بعده، الضمان الأعلى لأى متهم، بينما لا يسرى هذا الأمر للأسف على القاتل الذى حكم فى قضيته بعدم وجود وجه لإقامة الدعوى، فهناك مادتان تخصان حقوقه الإجرائية، صيغتا بدقة متناهية، وهما تحظران عليه كل حق له فى تقديم تبريرات علنية، ويتم احتجازه وإيداعه إحدى المصحات مع حجب شخصيته القضائية، بينما يكون من حقه سرية الشئون الطبية. إذن ما الذى ينمو إلى علم العامة؟ كل ما يعلمونه أن ثمة جريمة قد اقترفت، كما تمدهم الصحف بتقرير الطب الشرعى حول نتيجه تشريح الجثة الذى غالبا ما يقتصر على تلك العبارة: لقيت الضحية مصرعها نتيجة لإ سفيكسيا الخنق، ولا كلمة أكثر من هذا، كذلك يعلم العامة بأمر حكم عدم وجود

وجه لإقامة الدعوى بعد عدة شهور من وقوع الجريمة، طبقا للمادة رقم ٦٤، دون أى تعليق إضافى .

ولكن سيظل العامة يجهلون كل شىء عن تفاصيل الحيثيات، وتظل النتائج التى توصل إليها خبراء الطب الشرعى ممن تحددهم السلطة الإدارية المختصة، والذين يقومون بإجراءاتهم فى هذه الأثناء، سرية، كما يجهل العامة كل شىء عن التشخيص، المؤقت ، الذى يتوصل إليه هؤلاء الخبراء من خلال الملاحظات الإكلينيكية المبدئية للأطباء، ولن يعلم أحد شيئا عن تقديراتهم أو تشخيصهم أو تكهناتهم خلال فترة احتجاز المريض، وكذلك لن يتناهى إلى علم أحد، العلاج الذى يحدد له، ولاشىء عن المصاعب الرهيبة التى لابد وأن يواجهها الأطباء فى بعض الأحيان، والطرق المسدودة التى قد يقعون فيها فتصيبهم بضيق شديد، بينما يظلون يطالعون الناس بوجه بشوش. كما يظل بطبيعة الحال كل شىء مجهولا عن أمر هذا المجرم «غير المذنب» وعن الجهد اليائس الذى يقوم به فى محاولة فهم وإبداء الدوافع القريبة أو البعيدة لمأساة وقع فيها، تحت تأثير اللاوعى والهذيان، وبعد خروجه من المصحة، إذا خرج، سوف يجهل العامة كل شىء عن حالته الحالية، وعن أسباب إطلاق سراحه التى لا يتم الإفصاح عنها، وعن المرحلة الانتقالية الرهيبة التى يجب أن يواجهها فى أغلب الأحيان وحده حتى وإن لم يكن معزولا، وعن تحسنه البطىء المؤلم، الذى يسير خطوة خطوة دون أن يكون ملموساً، ولكنه يقوده إلى أعتاب البقاء والحياة .

وحينما أتحدث عن الرأى العام أى عن أيديولوجيته، وعن العامة، فإن اللفظين قد لا يتطابقان من حيث المفهوم، ولكن الأمر ليس بمهم فى هذه الحالة، فمن النادر ألا تنقل عدوى الرأى

ألتوسير



العام إلى العامة من خلال أيديولوجية سائدة عن قضايا الجرائم والموت والاختفاء والبعث المتفرد، إنها أيديولوجية تتعلق بجهاز كامل من الطب الشرعى والجنائى، وبمؤسساتهم ومبادئهم .

ولكننى أود أن أتحدث أيضًا عن المقربين من الأسرة والأصدقاء، بل وعن المعارف إذا أتيحت الفرصة، فحينما يعايش الأقربون من جانبهم وبأسلوبهم مأساة كتلك، وتظل الجريمة بغير تفسير، فإنها تهزهم بعنف، فهم يشعرون بالتمزق بين واقع جريمة مفزعة واستغلال نوعية صحف تبيع الفضائح من ناحية بينما تتظاهر بالود للقاتل الذى يعرفونه جيداً ويحبونه غالبًا، وأقول غالبًا وليس دائمًا، ويشق عليهم وهم على هذا التمزق، أن يطابقوا بين صورة، قريبهم أو صديقهم وصورة الشخص ذاته وقد أصبح قاتلا. ووسط حيرتهم، يظلون يبحثون عن إجابة، فإما لا يعيرهم أحد اهتماماً، وإما يحصلون على إجابة هزيلة إذا ما واتت أحد الأطباء الجرأة على الإفضاء إليهم بافتراضه، وفى كل الأحوال لا يعدو أن يكون هذا سوى مجرد «كلام فى كلام»، ولكن، أليس لديهم كل الحق فيما يشعرون ويفعلون؟ وإن لم يبحثوا عن إجابات لدى الطبيب المعالج لتكوين فكرة مبدئية عما يتعذر عليهم فهمه، فإلى من يلجئون؟ ولكنهم يقعون فريسة لوجه « المعرفة النفسية والعقلية، المغلف بسر المهنة، وجه رجال يلوذون دائما بصمت واجبهم الطبى، ويعطون فى أغلب الأحيان انطباعًا بالثقة بالنفس بينما يكون هذا من قبيل محاولة التغلب على عدم يقينهم، بل ومخاوفهم، فى الوقت الذى يحجبون فيه غالباً عن الآخرين تأثير ضيقهم النفسى الشديد .

وغالبًا ما تتصل مخاوف المقربين بمخاوف المريض خاصة فى الحالات الحرجة، وزدْ على تلك المخاوف المخاطر التى تحيق بالمريض وكذلك النتائج المنتظرة، كما كان حالى، وسرعان ما ينتقل كل هذا إلى الطبيب وفريق التمريض، بيد أنه يتعين على الطبيب أن «يتماسك» أمام مخاوفه الشخصية ومخاوف «الفريق المعالج» وكذلك أمام مخاوف المقربين، ولكنه لا ينجح ببساطة فى إخفاء محاولة التماسك تلك. وما من شىء يقلل من طمأنينة المريض والمقربين منه قدر هذه المحاولة المضنية الواضحة التى يدأب الطبيب على القيام بها ليقاوم ما قد يبدو له كقدر محتمل محتوم، نعم، فقد يرتسم فى أفق فكر ليس فقط الطبيب وإنما المقربون كذلك، وإن اختلفت الأسباب، فكرة أن يكون مصير المريض «الحجز مدى الحياة» .

ولكن أن يعود المريض إلى الحياة ويستقر مقابل ثمن باهظ من الجهود المضنية التى تبذل فى سبيل أن يتغلب على ذاته وعلى الصعاب الحقيقية أو الوهمية التى تعوقه، حتى وإن مد له المقربون يد مساعدة حقيقية دائمة وأكيدة مثلما حدث معى، كل هذا لا يمنع الجميع من الشعور بذات المخاوف، فهل من مخرج؟ فى لحظة ما، قد نصل إلى حد عدم الاعتقاد فى إمكانية حدوث هذا، فماذا لو تكرر الأمر فى المستشفى ذاته، ماذا لو عاود القتل مثلا بالرغم من الرعاية والحماية؟، وماذا لو عاوده

المرض؟ وإن لم يكن هناك بد من معاودة إدخاله المصحة لمواجهة هذا التدهور وهذه الأزمة الحادة، فهل يتماثل أبدا بعد ذلك للشفاء؟ ولو تمكن من البقاء والاستمرار فى الحياة، ماذا يكون الثمن؟ ألن يؤثر هذا الحادث المأساوى وتوابعه فيه إلى الأبد؟ أيظل طوال حياته منهوك القوى؟، وكم من الحالات التى تشهد على هذا؟ أم سرعان ما سيفضى به الحال إلى جنون وهوس يتملكانه، مع ما ينطوى عليه هذا الوضع من مخاطر قد يتعذر عليه أو على أى شخص السيطرة عليها؟.

بل الأدهى من هذا، كيف نمنع التفسيرات التى يعطيها كل واحد من جانبه؟ فبقدر عدد المقربين يكون عدد التفسيرات، كل حسب انطباعاته الشخصية، وهى محاولة لفهم وتحمل ما لا قبل لأحد على تحمله لالتماس بصيص من الضوء ينير جوانب القضية الغامضة بشأن مقتل امرأة لم يكن الكل يعرفها عن كثب، ولكنهم بناء على بعض الدلائل والظواهر السطحية والمزاجية كونوا على الرغم منهم صورة خاصة بهم عنها، وهى صورة ليست دائما وبالضرورة فى صالحها، فكيف إذن نوفق بين أفكارهم الخاصة عن الحادث وبين التفسيرات التى يفترضها أصدقاؤهم ويمدونهم بها، وهى تفسيرات خاصة لا تعدو أن تكون فى أغلب الأحيان مجرد معلومات مشوشة تتلمس الطريق فى ليل «جنون» حالك السواد؟.

هاكم الأصدقاء، فى وضع غريب، فمازالت تعلق بذاكرتهم عن الفترة التى سبقت الحادث والاحتجاز فى المستشفى، ملاحظات وتفاصيل نسيها المريض ذاته فى غمرة إحساسه بفقدان عميق للذاكرة يحميه ويشكل خطه الدفاعى فى مواجهة ما يحدث، فمعلوماتهم عن بعض الأحداث تفوق ما يعلمه هو، إلا بالطبع فيما يتعلق بلحظة وقوع الحادث ذاته، وهم يترددون فى البوح إليه بما يعرفون خشية أن يوقظوا لديه الإحساس الرهيب بالمأساة وما تبعها، خاصة التلميحات الخبيثة التى تثيرها نوعية معينة من الصحف، ولاسيما حين يتعلق الأمر برجل «معروف»، وكذلك ردود فعل بعضهم، بل وربما صمت البعض الآخر من أقرب المقربين أيضًا، إنهم يعلمون أن كل واحد مهم حاول وسعى جاهداً لنسيان ما حدث رغم استحالة هذا، وهم على يقين من أن حديثهم بشأن هذا الموضوع قد يولد نوعًا من التضامن الأخوى الذى قد يربطهم ليس فقط بصديقهم وإنما ببعضهم بعضًا. فالأمر ما عاد يتعلق بمجرد مصير صديقهم فحسب وإنما بمصير الصداقة التى تجمع بينهم كذلك.

وبما أن كل واحد قد تحدث حتى الآن بدلا منى، وبما أن الإجراءات القانونية قد حظرت على تقديم أية تبريرات بصورة علنية، فقد دفعنى هذا إلى عقد العزم على أن أكتب لأفسر على الملأ ما حدث.

إننى أفعل هذا من أجل أصدقائى أولا وقبل كل شىء، وثانياً من أجلى، إن كان هذا ممكنًا، لأزيح من فوقه صدرى ذلك الحجر الذى يجثم فوقه، نعم، أود أن أتحرر، أن أحرر نفسى بنفسى، دون نصيحة أو مشورة من أحد، نعم، أريد أن أتحرر من الظروف التى وضعتنى فيها حالتى الصحية الحرجة، وقد عدنى الأطباء من الأموات مرتين على التوالى، أريد أن أتحرر من خطورة جريمتى، وخاصة من آثار حكم عدم وجود وجه لإقامة الدعوى الذى حظيت به ويثير الأقاويل من حولى، أريد أن أتحرر من الصمت، ومن الموت الذى كان علىّ أن أحياه على صعيد الحياة العامة والذى أجاهد فى سبيل التعايش معه.

هذه هى بعض الآثار الضارة المترتبة عى هذا الحكم، وهذا هو سبب قرارى الذى اتخذته بشأن تفسير المأساة التى عشتها تفسيراً علنيًا، ولا أبغى من شىء من وراء هذا سوى أن أرفع عنى شاهد القبر الذى وارانى تحته هذا الحكم إلى الأبد، لأعطى المعلومات التى أعرفها للجميع.

وبالطبع، سوف يسعدنى أن تؤمنوا بأننى إنما أحكى بأقصى ما يمكن لبشر أن يكون من موضوعية، فليس فى نيتى أن أسوق إلى العامة عناصر الموضوع من وجهة نظرى الشخصية البحتة، لقد راجعت طويلا وبكل الاهتمام الأطباء الذين عالجونى ليس فقط خلال فترة إيداعى المصحة وإنما أيضًا خلال الفترة التى سبقت وتبعت تلك المرحلة، كما أننى راجعت جيداً جميع الأصدقاء الذين تابعوا عن كثب كل ما حدث لى، ليس فقط وقت احتجازى وإنما قبل ذلك بكثير، فلقد حرص اثنان منهما على كتابة مذكرات يومية منذ شهر يونيو من عام ١٩٨٠، وحتى شهر يوليو من عام ١٩٨٢. كما شاورت إخصائيين فى علم الأدوية والأحياء الطبية حول نقاط مهمة. وقمت بطبيعة الحال بالاطلاع على غالبية المقالات الصحفية التى نشرت بشأن مقتل زوجتى، ليس فقط داخل فرنسا وإنما فى عديد من الدول الأخرى التى تعرفنى، وقد أدركت أنه ما عدا بعض الحالات النادرة، كانت الصحف موضوعية للغاية، وكان هذا ولاشك بإيعاز من القيادة السياسية. بل إننى أقدمت على ما لم يرد أو يستطع أحد القيام به حتى تلك اللحظة، وهو تجميع ومضاهاة الوثائق كافة، التى استطعت الوصول إليها، بعضها ببعض كما لو كان الأمر يتعلق بشخص آخر غيرى، وذلك فى ضوء ما عشته، وما لم يحدث، ثم قررت وذهنى صاف تمامًا أن أكتب ما توصلت إليه وأفسره علانية.

سوف أربأ بنفسي عن أي جدل. فإليكم كلمتي، ولتصدقوا تماماً أنني لاألزم أحداً سواي بما أقول.

قال لي البعض: أتُحيي القضية كلها من جديد، من الأجدى لك أن تلوذ بالصمت وألا تثير تلك «الموجات» مجدداً، وقالوا لي: «ليس أمامك سوى الصمت والاستسلام فثقل المجتمع يقطع عليك كل السبل، ولن يغير تفسيرك أي شيء»، ولكنني لا أعتقد هذا، لا أعتقد على الإطلاق أن ما سأقوله سيثير الجدل من جديد بشأن قضيتي، بل إنني أشعر على العكس من ذلك أن حالتي تسمح لي ليس فقط بشرح الأمر بصورة أوضح فحسب، ولكن بدعوة الآخرين إلى التفكر في تجربة حقيقية لم يسبق لها مثيل، من حيث إنها اعتراف نقدي بما حدث، بصرف النظر عن اعتراف **بيير ريفيار** المثير للإعجاب الذي نشره **ميشيل فوكو**، وبصرف النظر عن محاولات أخرى عديدة لم يستجب الناشرون لها لأسباب قد تكون فلسفية أو سياسية، فهي تجربة عشتها في أبشع وأحدّ صورها، تجربة تتعدى حدودي بلا شك، ولكنها تضع عديداً من المسائل القضائية والجنائية والطبية والتحليلية والتأسيسية بل والأيديولوجية والاجتماعية وكل ما يتعلق بالأجهزة التي يهتم بها معاصرونا ولاشك، محل جدال، وقد يساعدهم هذا على إعادة النظر بصورة أوضح في المناقشات الأخيرة التي تناولت قانون العقوبات والتحليل النفسي والطب النفسي والعقلي والانغلاق النفسي وعلاقتها التي تمتد حتى إلى الأطباء، الذين لا يفلتون بدورهم من ظروف وتأثيرات المؤسسات الاجتماعية بكافة أنظمتها.

للأسف لست «**جان جاك روسو**»، ولكنني حينما عقدت العزم على تنفيذ هذا المشروع للكتابة عن نفسي وعن المأساة التي عشتها ولا أزال، كثيراً ما فكرت في

ألتوسير



جرأته غير المسبوقة، لن أقول مثله ما جاء في بداية «**اعترافاته**» إنني أقوم بعمل لا قبل لأحد به «لا، ولكن بأمانة قد أستعير منه تلك الكلمات، سوف أقولها عالية، هذا هو ما فعلته، وما جال بخاطري، وما كنته. «وأزيد على هذا فقط» وما فهمته أو ما خلت أنني فهمته، وما لم أعد أتحكم فيه ولكن هذا هو حالي الآن».

وأحب أن ألفت نظركم إلى أمر: ما أنا بصدد كتابته ليس بمذكرات، أو ذكريات أو سيرة ذاتية، كل ما أردته هو تسجيل تأثير العوامل الانفعالية التي تركت علامة في حياتي وشكلتها، تلك العوامل التي أجد نفسي فيها، والتي أعتقد أنكم سوف تجدونني فيها. مضحياً بكل ما عدا هذا من تفاصيل.

سيسير هذا البيان وفقًا للترتيب الزمني تارة، وسوف يسبقه بل ويستدعيه من الذاكرة تارة أخرى، ولا أهدف من ذلك خلط الأزمنة واللحظات، ولكنني أريد أن أبرز الصلات المسيطرة والبارزة للأحداث التي تشكلت من خلالها، بصرف النظر عن التعاقب الزمني.

لم أسع لذلك المنهج بقدر ما فرض نفسه علي، ولسوف يحكم كل واحد على منهجي من مظوره الشخصي، كما سيحكم من وجهة نظره على التأثير العنيف لما سميته يومًا بـ «جهاز الدولة الأيديولوجي» عليّ، والذي لم أستطع لدهشتي أن أدخره لفهم ما حدث لي.

(٣)

ولدت في الساعة الرابعة والنصف من فجر السادس عشر من أكتوبر من عام ١٩١٨م، في بيت واقع بـ «**غابات بولونيا**» ببلدة **برماندريس**، التي تبعد خمسة عشر كيلومترا عن الجزائر العاصمة.

قيل لي إن جدي «**بيير برجيه**» جرى مسرعًا إلى أقصى المدينة ليأتي بطبيبة روسية تعرفها جدتي، فما كان من تلك المرأة الودود المرحة خشنة الطبع إلا أن هرعت إلى المنزل، وولّدت أمي. حينما لمحتْ رأسي الكبير قالت مؤكدة: «هذا الوليد ليس مثل الآخرين». وقد لاحقتني تلك العبارة، بعد تحوير معناها، طويلا. وأذكر حينما أوشكت على بلوغ سن المراهقة، أن ابنة عمتي وشقيقتي كانتا دائمًا ما ترددان تلك العبارة: «**لويس شخص مختلف**».

حينما وُلدت، كان أبي متغيبًا عن المنزل مذ تسعة أشهر، أولا، على الجبهة، ثم في فرنسا إلى أن تم تسريحه من الجيش، لم يكن إذن بجانبي أب طيلة ستة الأشهر الأولى التي تلت مولدي، فعشت وحدي مع والدتي بصحبة كل من جدي وجدتي لوالدتي حتى شهر مارس من عام ١٩١٩م.

كان جدي وجدتي أبناء لفلاحين فقراء من منطقة «**فور**» «**بمورفان**»، كانا في صدر شبابهما ينشدان كل يوم أحد في الكنيسة، كان جدي الشاب **بيير برجيه**، يقوم بالإنشاد مع بقية صبية القرية، في صدر الكنيسة على الكرسي الواقع أمام البوابة الكبيرة إلى جانب الحبال التي تشد الأجراس، أما جدتي، الشابة **مادلين نيكتو**، فكان مكانها

الكورال إلى جانب الفتيات، كانت **المادلين** تذهب إلى مدرسة الراهبات، التى رتبت أمر الزواج. فقد كان رأيهن أن **بيير برجيه** ولد شريف، وأن إنشاده جيد، كان فتى قوى البنية، ضئيل الحجم، منغلقًا على ذاته ولكنه وسيم بشاربه النابت، تم الزفاف كما كانت العادة فى ذلك البلد، دون جلبة، لم يكن لعائلة كل من جدى وجدتى أرض كافية يمنحونها لهما ليستقرا عليها ويعيشان منها، فكان عليهما أن يتدبرا أمرهما فى مكان آخر، كان هذا فى عهد **جول فيرى** والفترة الاستعمارية الفرنسية، ولذلك، كان جدى، الذى ولد قريبا من الغابة ولا يريد الابتعاد عنها، يحلم بالعمل حارسًا للغابات فى **مدغشقر**، ولكن **المادلين** كان لها رأى آخر. فقد أوضحت شرطها قبل الزواج: «لا مانع من أن يكون حارساً للغابات، ولكن ليس فى مكان أبعد من الجزائر، وإلا، فلن تتزوجه». وقد اضطر جدى للمثول لرغبتها، وفيما يبدو أنها كانت المرة الأولى والأخيرة، كانت جدتى سيدة ذات عقل راجح، تعلم جيداً ما تريد، وكانت دائمًا راكزة متزنة فى كل قراراتها وأمورها، وقد ظلت طوال حياتها تمثل عنصر التوازن فى هذه الزيجة.

وهكذا، تغرب **آل برجيه** فى الجزائر، وعمل جدى حارسًا فى أكثر المناطق الجبلية وعورة وتطرفًا فيها، وقد عادت أسماء تلك المناطق إلى ذاكرتى حينما غدت عام ١٩٦٠م، أهم ملجأ ومسرح لمعارك المقاومة الجزائرية.

وقد أفسد جدى صحته فى الرمح صباحًا ومساءً على ظهر جواده. وكان محبوباً من العرب والبرابرة، ولم تكن مهمته تقتصر فقط على حماية الغابات من جحافل الماعز التى كانت تتسلق الأشجار فتأتى على النبت الآخذ فى النمو، وإنما كان الأهم من ذلك هو محاصرة النيران التى قد تضطرم فى الغابات. وذات ليلة، وقد غطى الثلج الكثيف منطقة **كريبا** بأكملها، خرج جدى وحده، سائراً على قدميه لينقذ مجموعة سويدية الجنسية ضلت طريقها فتاهت فى الجبل. وقد نجح جدى فى الوصول إليها بعد ثلاثة أيام من البحث المتواصل ولا أحد يعلم كيف، وكان الجميع فى حالة إعياء وإنهاك شديدين، عاد بهم جدى إلى منزله الواقع بالغابة. وقد تقلد وسامًا تقديراً لعمله البطولى، ومازلت محتفظًا بصليبه.

ظلت جدتى طيلة هذا الوقت الذى يقضيه جدى فى عمله ورمحه تقبع وحيدة فى منزل الغابة المنعزل. وإننى إذ أركز على هذه النقطة لأهميتها، فقد انتقلت جدتى من الدار للنار، من ريف **مورفان** حيث حرارة المشاعر الريفية التقليدية إلى أشد الغابات توحشًا وبعداً بالجزائر. وقد عاش جدى وجدتى بالفعل فى وحدة تامة، حتى بعد أن رزقا فيما بعد بابنتيهما، اقتصر مجتمعهما على العرب والبربر المتوافدين على المكان، وعلى مفتشى الغابات الجزائرية الذين كانوا يأتون مرة فى العام، ومن بينهم واحد اسمه السيد «**دى بيريموف**» كان جدى يغذى ويعتنى عناية خاصة بجواد أصيل مخصص لأجله، وكانا ما عدا هذا، يزوران، فى أحيان نادرة، بعض القرى البعيدة أو الضياع القريبة، فقط ولا شيء أكثر من هذا.

لم يكن جدى يقبع أبدا فى مكانه، فقد كان دائمًا قلقًا ساخطًا لا يعطى نفسه أية هدنة، دائم التحرك أو دائم الاستعداد للتحرك. وكانت جدتى حينما تمضى أياما ولياليًا عديدة تظل فى منزلها وحيدة، كثيراً ما حدثتنى جدتى عن تمرد «**مارجريت**»، كانت وحدها، فى منزلها بالغابة مع ابنتيها، وكان سيمر بعض الثوار العرب بالقرب من منطقتهم، وعلى الرغم من حب المواطنين لجدى وجدتى كانت تخشى دائمًا أن يحدث عند مرورهم أسوأ الأمور، فهؤلاء العرب كانوا يأتون من أماكن أخرى نائية، وذات ليلة وقد اشتد الخطر، لم تقو جدتى على النوم، ولم يغفل لها جفن، بينما نامت ابنتاها، بما فيهما تلك التى أصبحت فيما بعد والدتى، مطمئنتين، أما جدتى، فقد احتفظت طوال الليل ببندقية صيد محشوة على ركبتيها، وقد قالت لى إنه كانت هناك رصاصتان بالبندقية، لكل بنت واحدة، بينما كان هناك رصاصة ثالثة فى متناول يدها مخصصة لها، ظلت هكذا حتى الصباح، وقد مر الثوار من بعيد.

ما حكيت هذا الحادث إلا لأنه ظل دائمًا داخلى، ذكرى رهيبة فى مخيلتى كطفل بعد أن قصته علىّ جدتى بعد حدوثه بوقت كبير.

وقد احتفظت بذكرى أخرى، قصّتها علىّ جدتى أيضاً، جعلتنى أرتعد فى ذلك الحين. حدث هذا فى منزل آخر بالغابة بمنطقة «**زاكار**»، التى تبعد كثيراً عن «**بليدا**» أقرب المدن إلى هذا المكان، كانت أمى وأختها بعد فى السادسة والرابعة من العمر، كانتا تلعبان بالماء فى مجرى مائى فسيح يتدفق سريعًا وسط حافتين من الأسمنت، وكانت المياه تختفى فى مصب بعيد، ثم حدث ووقعت أمى فأوشكت على أن يبتلعها المصب فلا تظهر ثانية لولا جدتى التى هرعت إليها فجذبتها من شعرها وانتشلتها فى اللحظة الأخيرة.

كان رأسى وأنا طفل حافلا إذن بتهديدات الموت، وحينما كانت جدتى تقص علىّ تلك القصص المأساوية، كان الأمر متعلقًا بأمى وبموتها، وبطبيعة الحال ظلت تلك الذكرى طويلا تخيفنى، وتصيبنى برعدة، كما لو كنت أرغب لاشعورياً فى هذا.

لا أدرى كيف تمكنت أمى وشقيقتها من المداومة على الدراسة فى هذه المنطقة المنعزلة، وأتخيل أن جدتى كانت وراء هذا، ثم بدأت الحرب، وجُنّد جدى، ونقله السيد **دى بيريموف** حتى آخر يوم من أيام حياته فى موقعه الجديد بالمنزل الجميل بغابات بولونيا التى تطل على مدينة الجزائر العاصمة بأكملها.

لم يكن هذا المكان منعزلا مثل الآخر، وكان العمل أقل مشقة عن ذى قبل، ومع ذلك، كان المنزل يبعد عن المدينة خمسة عشر كيلومترا، بحيث يتعين السير مسافة أربعة كيلو مترات لبلوغ محطة ترام «**كولون فوارول**» المؤدية لميدان «جوفرنومان»، بوسط المدينة، بالقرب من أحد الشوارع الصاخبة التى تعج بالشباب من ذوى البشرة البيضاء: فرنسيين وإسبان، ومن سكان مالطة ولبنان وبلدان أخرى تقع على البحر المتوسط، كلهم يتحدثون السابير وهى مزيج من العربية والفرنسية والإسبانية.

لم يكن جدى وجدتى يتوجهان إلى المدينة إلا فى مناسبات شديدة الندرة، وخلال إحدى تلك المناسبات، تعرفا إلى موظف شاب يعمل فى الإدارة المحلية للغابات، كان اسمه **ألتوسير**، وكان متزوجاً وأباً لصبيين أكبرهما اسمه **شارل** والأصغر اسمه **لويس**.

عائلة أخرى من العائلات المهاجرة حديثًا لم تتح لى فرصة التعرف إلى الجد **ألتوسير**، أما الجدة، فعرفتها، امرأة غير كافة النساء، ممشوقة كمقبض فأس، خشنة الحديث، ذات طباع لامثيل لها، لم أكن ألتقى بها إلا نادراً، فأبى لم يكن يحبها، أو لنقل إنه كان يبادلها كرهاً بكره، فهى لم تحببه أو تحببنا أبداً.

ذكرى أخرى لم تنطفئ جذوتها أبداً بداخلى، اختار آل **ألتوسير** فرنسا وطناً لهم عام ١٨٧١م، فى أعقاب حرب

ألتوسير



نابليون الثالث وبسمارك. ومثلهم كمثل كثير ممن قدموا من مقاطعة **الألزاس** وأرادوا أن يظلوا فرنسيين، قامت الحكومة الفرنسية فى ذلك الحين «بتهجيرهم» إلى الجزائر.

بعد أن نقل الجد **برجيه** إلى غابات **بولونيا**، أصبح بإمكان كل من «**لوسيان**»، التى أصبحت فيما بعد والدتى، وشقيقتها «**جوليت**»، الالتحاق بالمدرسة بـ «**كولون فوارول**». كانت والدتى تلميذة مثالية، هادئة الطباع، راجحة العقل، لا مثيل لفضيلتها. كانت منضبطة فى سلوكها مع أساتذتها كما كانت مع والدتها، أما خالتى، فكانت على العكس منها المرحة الوحيدة فى العائلة أما السبب، فعلمه عند الله.

كان آل **برجيه وآل ألتوسير** يتزاوران بين الفينة والفينة، فكان آل **ألتوسير** يصعدون أحيانا أيام الآحاد إلى منزل الغابة. وشب أطفال العائلتين وبينهم توافق نسبيًا فى السن، فكانت الفتيات أصبى بكثير من الفتيان، وسوف نلمس فيما بعد أهمية تلك الملحوظة. اتفق الأهل على تزويجهم، ولاأعلم لماذا تقرر أن يتزوج الابن الأصغر من **لوسيان** بينما يتزوج الابن الأكبر من **جوليت**.. أو بالأحرى لنقل إننى أعلم السبب جيداً، فهو يتمثل فى احترام التجانس البادى الذى فرضته الظروف، فقد كان **لويس** بدوره طالبًا ممتازاً، راجح العقل، شديد النقاء، تقوم دراسته على الأدب والشعر، وقد كان يتأهب لدخول امتحان دار المعلمين **بسان كلو**، أما أبى، فما كاد يتم شهادته إلاوأصرت جدتى، والدته، على إلحاقه بوظيفة ساعٍ بأحد البنوك، ولم يكن بوسع جدى، والده، أن يضيف قولا بعد قولها، إذ لم يكن لديهم مايكفى من النقود ليتم الأخوان تعليمهما، إضافة إلى أن جدتى لأبى كانت تكن مقتاً شديداً لابنها الأكبر **شارل**، وحينما ألحقته بالعمل، كان بعد فى الثالثة عشرة من عمره.

مازال أمران يعلقان بذهنى بشأن تلك الجدة حادة الطباع، أولهما، يدعو إلى الابتسام، بيد أنه ملىء بالدلائل، إنها حكاية «**فاشودة**»، التى كثيراً ماكان أبى يعيدها على مسامعى، فحينما أعلن عن نشوب حرب وشيكة بين فرنسا وإنجلترا بسبب التنازع على حصن صغير بأفريقيا، لم تتردد جدتى لأبى لحظة واحدة، فأمرته فى ساعتها أن يهرع لشراء ثلاثين كيلو جراماً من الفاصوليا اليابسة، فهى وصفة جيدة ضد الجوع، فبالإمكان حفظها وهى مغذية تماماً كاللحم. كما أمرته بشراء عشرين كيلو جراماً من السكر. كثيراً مافكرت فى أمر تلك الفاصوليا اليابسة منذ أن علمت أنها تشكل الغذاء الأساسى للدول الفقيرة بأمريكا اللاتينية، كما أننى كنت ألتهمها بشراهة، وإن كان هذا راجعاً إلى جدى لأمى منذ كان فى «**موروفان**».. تلك الفاصوليا الحمراء اليابسة التى مددت يومًا صحنًا منها إلى **فرانكا**، تلك المرأة الصقلية الشابة الرائعة التى بقيت بكل كيانى أسيراً لغرامها يومًا، بينما لزمت هى الصمت.. وحملته فى قلبها.

حادث آخر متعلق بى، ولكنه لايدعو إطلاقاً على الابتسام هذه المرة، فقد رأيت تلك الجدة الرهيبة فى شقتها المطلة على

طريق واقع على شاطئ البحر، حيث كان يقام آنذاك بالجزائر العاصمة استعراض لفرق الجنود، يوم الرابع عشر من يوليو، تحت شمس حارقة، أمام جميع السفن التى تعلوها رايات الحرب بالميناء. ولاأدرى لماذا كنا نسكن تلك الشقة التى تفوق إمكاناتنا بكثير، بعد استعراض فرق الجنود، قامت تلك الجدة، التى كنت أفزع من مجرد فكرة تقبيلها إياى، حيث كان لتلك المرأة الرجل شوارب أسفل ذقنها وزغب ملء وجهها «يشك» من يلامسه، ولم تكن ترتسم على وجهها أى من علامات الترحاب ولا حتى مجرد ابتسامة، قامت بجذب مضرب كرة رخيص من الظل، وأعطتنى إياه: كانت تلك هديتى، فقد كنت بدأت آنذاك فى ممارسة رياضة التنس داخل نطاق العائلة، ياله من شىء مقيت، ماالحتملت قط تلك السيدات الخشنات غير القادرات على عطاء ولو مجرد لفتة تنم عن الحب.

ثم نشبت الحرب، حينما رأته أمى أول مرة، كانت بعد فى سن المراهقة أو تكاد، لم تكن قد جاوزت السادسة عشرة من عمرها، ولم تكن قد عرفت رجلا قبله قط، ولاحتى على سبيل الصداقة، كانت تأنس لصحبته.. **لويس**. كانت مثله، تعشق الدراسة لأن مكانها هو العقل، بعيداً عن كل ماله علاقة بالجسد، وهى تتلقاها تحت رعاية وحماية معلمين أفاضل ينمون الفضيلة والطمأنينة بين جوانحها. كان للوسيان **ولويس** كافة مقومات التفاهم العميق، العقل والنقاء ذاتهما.. وخاصة النقاء.. كانا يؤمنان بذات المثل والآمال الطاهرة النقية التى لا علاقة لها البتة بالجسد، هذا «الشىء الخطير»، وسرعان ما نما بينهم تقارب حقيقى، وراحا يتبادلان مشاعر طاهرة وأحلاماً لم تتحقق بعد، لقد اضطررت لاحقًا إلى ترديد تلك العبارة لصديق قالها لى يوماً: «من المؤسف أن هناك أجساداً والأسوأ من ذلك أن هناك فروجاً».

عُدَّ جميع أفراد العائلة **لوسيان ولويس** فى حكم المخطوبين، ثم تمت خطبتهما بالفعل بعد حين، وحينما التحق كل من **لويس وشارل** بالجيش وذهبا للحرب، خدم **شارل** فى سلاح المشاة بينما انضم **لويس** لما أطلق عليه فيما بعد سلاح الطيران، وداومت أمى على مراسلة **لويس** وكتابة خطابات طاهرة لا أول لها ولا آخر له، وقد حفظت أمى دائمًا مجموعة الرسائل التى كانت تثيرنى، مربوطة بعناية، كان الأخوان يتبادلان الخروج بين الحين والآخر، وفى بعض الأحيان كانا يصلان معًا، وكان أبى حريصاً على أن يعرض على الجميع صور المدافع الهائلة، طويلة المدى، وقد وقف دائما أمامها.

وذات يوم، تقريبًا فى بداية عام ١٩١٧، عاد أبى وحده إلى منزل الغابة، وأعلن لعائلة **برجيه** وفاة أخيه فى سماء «**فاردون**» حيث كان مراقبًا على متن إحدى الطائرات، ثم انتحى **شارل** بأمى جانبًا فى الحديقة الفسيحة، وحسب ماأعادته على مسامعى خالتى **چولييت** عدة مرات، عرض **شارل** على أمى أن يحل محل لويس، فقد كانت والدتى رغم كل شىء جميلة وشابة ومرغوبة، وكان أبى يحب أخاه حقيقة، وقد حرص على تغليف عرضه بما يليق من رقة ولياقة، وبلا شك عقدت الصدمة لسان والدتى، فقد كانت تكن على طريقتها **للويس** حبًا عميقًا، وأسقط فى يديها، ووقعت فى حيرة من أمرها بشأن عرض **شارل**، وعمومًا، لم يخرج الأمر عن نطاق العائلة، أو بالأحرى، عن نطاق العائلتين، ولم يسع الأهل إلا الموافقة، أما أمى، فكما عهدتها، بعقلها وفضيلتها ورضوخها واحترامها لذاتها، وبأفكارها التى لم تتعد ماتبادلته مع **لويس**.. انتهى بها الأمر إلى الموافقة على إتمام الزواج.

أقيم الاحتفال بالزفاف بالكنيسة فى فبراير من عام ١٩١٨، خلال تصريح بالخروج **لشارل**، كانت أمى قبل عام من هذا التاريخ قد التحقت بوظيفة معلمة فى الجزائر العاصمة، بمدرسة ابتدائية بالقرب من متنزه، **جالان**، حيث سنحت لها فرصة التعرف إلى رجال أحبت الإصغاء إلى أحاديثهم، وتبادل الآراء معهم، كشأنها مع **لويس**، حول قضايا ملؤها النقاء، كدأبها دائما، كان هؤلاء المعلمون ينتمون إلى ذلك العهد الجليل، كانوا ضمائر يقظة، يأخذون على عاتقهم بكل الجدية مسئولياتهم ومهامهم، كانوا يفوقونها فى السن حتى كادوا يصلون لعمر أبيها، وكانوا جميعاً يكنون احتراماً عميقًا لتلك الفتاة الشابة لما كانت تتحلى به من صفات، ولأول مرة، شكلت لوسيان عالماً خاصًا بها، سعدت به، وبارتياده، على أنه لم يتعد مطلقًا حدود الفضول، ثم عاد أبى ذات يوم من الجبهة، وأتم الزفاف.

لطالما أخفت عنى والدتى تفاصيل تلك الزيجة البشعة التى لم تعلق بذاكرتى بطبيعة الحال أى تفاصيل عنها، بينما حكت لى خالتى، الشقيقة الصغرى لوالدتى، وأطنبت فى سرد تفاصيلها فى أكثر من مناسبة وبعد مضى زمن طويل على أحداثها. وقد أثرت فىّ تلك الأحاديث التى جاءت متأخرة كثيراً. ولهذا التأثر بالطبع سبب، فقد غلفتها داخلى مشاعر مفزعة، وأدرجتها ضمن سلسلة متكررة من الصدمات الانفعالية المتماثلة معها فى الطابع والحدة. ولسوف نعلم عن أمر تلك الصدمات فى حينها.

بعد الزفاف، أمضى أبى عدة أيام بصحبة أمى قبل عودته إلى الجبهة، وفيما يبدو، احتفظت والدتى بثلاثة تذكارات سوداء عن تلك الفترة أولا ذكرى اغتصاب جسدها بعنف على يد زوجها. **ثانيا**، تبديده كل مدخراتها التى

جمعتها وهى بعد شابة صغيرة فى ليلة واحدة، وعلى كل من كان سيفهم دوافع والدى الذى كان فى سبيله للعودة إلى الجبهة ربما ليموت هناك، ثم إنه كان رجلا شهوانيًا للغاية، فقبل أن يتزوج أمى، وياللعار، كانت له مغامرات، بل وعشيقة اسمها **لويز** (ولتلاحظوا هذا الاسم) هجرها بلا عودة أو كلمة بعد إتمام زفافه على والدتى، كانت فتاة غامضة فقيرة شابة، حدثتنى عنها خالتى على أنها شخص لا يجوز لأحد أن يتفوه باسمه أمام العائلة، **ثالثًا**، وليكتمل الأمر، قرر أبى دون رجعة أن تترك أمى فوراً عملها كمعلمة، أى عالمها المختار، لإنجاب أطفاله، ثم إنه يريدها خالصة لنفسه، فى بيته.

على هذا، رحل أبى إلى الجبهة مخلفاً أمى وراءه وقد انقلبت دنياها رأسًا على عقب، أحست أمى أنها سرقت واغتصبت وتمزق جسدها وجردت من حفنة المال الضئيلة التى جمعتها بصبر (واسمحوا لى أن أبرز هنا العلاقة الوثيقة بين الجنس والمال) تركها أبى وقد انقطعت بلا رجعة عن حياة صنعتها وأحبتها، وإننى إذ أسوق تلك التفاصيل لأنها بلاشك قد أسهمت المرة تلو الأخرى فى تأكيد وتدعيم صورة مافى لاوعى «تفكيرى»، صورة أم شهيدة نازفة كجرح كبير، وبهذا، ارتبطت تلك الأم فى مخيلتى

ألتوسير



بذكرى تهديد بموت مبكر، أفلت منه بأعجوبة، ولم أعلم عنه شيئا سوى بعد مضى وقت طويل، وتحولت صورتها فى ذهنى لصورة أم كتب عليها العذاب والألم والندم.. عذاب فى بيتها على يد زوجها بحيث غدت كجرح ينضح دمًا. وضع مازوشى شديد السادية فى آن واحد. فأبى حل محل **لويس** وبالتالى أصبح جزءاً من موته، ولم يكن لأمى حيلة فى ألا ترغب فى موتى بما أن **لويس** الذى أحبته قد مات، وإزاء هذا الوضع المؤلم، كان طبيعيًا أن أشعر دائماً أبدا بخوف لا فرارمنه، وإحساس داخلى قهرى بأن علَى أن أضحى بنفسى روحًا وجسداً فى سبيلها، وبأن أهب صاغراً لنجدتها لأنقذها من عذابها ومن زوجها، ومن إحساسى الذى لاسبيل لاقتلاعه بأن تلك هى مهمتى العليا فى الحياة، والسبب الأعظم لوجودى، إضافة إلى أن أمى وقعت فى أسر وحدة جديدة لا فكاك منها مرة مع أبى وأخرى معى.

حينما ولدت، أطلقوا علىّ اسم **لويس**.[١] أعرف جيدا لماذا. «**لويس**» اسم ظللت أمقته طويلا، كنت أجده قصيرا للغاية، فهو يتكون من مقطع واحد «لوى»، وينتهى بصوت حاد يخدش الأذن «إى» ولاشك أنه كان يستنطق بعض المعانى الحبيسة بداخلى «وى»[٢] كم ثرت على تلك الـ«نعم» فما هى سوى «نعم» لرغبة أمى وليس لرغبتى. كذلك، «لوى»[٣] ضمير الغائب، يرن كنداء لشخص ثالث لا اسم له، بحيث يجردنى من كل هوية خاصة بى. وهو يرمز دائماً لهذا الرجل القائم وراء ظهرى: «**لوى**» إنه هو **لويس**، عمى، الذى كانت تكن أمى كل الحب له، وليس لى...

أراد أبى هذا الاسم، إحياءً لذكرى أخيه **لويس** الذى توفى فى سماء «**فردون**». بينما أرادته أمى بصفة خاصة، كذكرى **للويس** الذى أحبته ولم تكف يوماً من أيام حياتها عن حبه ■

الهوامش:

١- ينطق اسم «لويس» فى اللغة الفرنسية «لوى».

٢- بمعنى «نعم»

٣- «لوى»: أى «هو» ضمير الغائب بالفرنسية.

[المترجم]

ترجمة: كاميليا صبحى



لوحة للفنان محمد إبراهيم



محمود كامل المحامى

في هذه بعض صفحات مما أملاه عليّ محمود كامل أو محمودكامل المحامى كما عرف بتوقيعه، كنت قد التقيته لحديث لجريدة «المساء».. وكان قد أصبح من الشخصيات العامة المهمة في مجال السياحة والتخطيط القومى للسياحة، ولكنى كنت أحمل له ذكرى عزيزة لماضيه الأدبى كاتبا للونٍ خاصٍ من القصة، ويذكر جيلى فيلم «حياة الظلام» الذى شاهدناه فى الصبا عن رواية له. ولعلنى استثرت ذكرياته البعيدة، ولعله توسم فىّ خيرا أو لعله كان قد قرأ كتيباً صغيراً لى عن كاتب من جيله، هو «إبراهيم المصرى» حياته وأدبه»، فأخذ يدعونى إلى لقائه بين حين وآخر فى مكتبه بشاع قصر النيل، قرب «ميدان مصطفى كامل» أو فى كافيتريا أحد الفنادق، كان يملى ويتذكر بدقة، ويدقق أكثر، وهو يراجع معى ما أملاه المرة السابقة، كان يتحدث عن نفسه أحياناً بصفة الغائب ثم يعود ليتحدث بالضمير الشخصى. ثم مضت بنا الأيام.. وسفريات من الجانبين.. وكدت أنسى هذه الأوراق حتى قرأت، مرة بالمصادفة، من خلال زاوية الصحفى الكبير حافظ محمود، فى العدد الأسبوعى لجريدة الجمهورية نبأ وفاته فى مقال يحاول فيه كاتبه أن يذّكر الجيل الجديد بمآثر أحد رموز القصة المصرية القصيرة، ودوره النشط فى نشرها من خلال مجلتى.. الـ «١٠ قصص» ثم الـ «٢٠ قصة، و«الجامعة»»، وقد أطلق الناقد أحمد عباس صالح على محمود كامل المحامى «الأب الشرعى للقصة المصرية القصيرة ـ وكتب لنا بعض المستشرقين. ومن الوثائق التى كان يحتفظ بها، اطّلعت على مقالات وتعليقات عديدة على مجموعاته القصصية. (ممن كتبوا عنه عبدالعزيز البشرى وإسماعيل أدهم ومحمد عبدالغنى حسن وأحمد الصاوى محمد وعبدالحميد يونس، من مقال لإسماعيل أدهم الذى ألف كتابا عن توفيق الحكيم يقول: «نالت قصص محمود كامل من الذيوع والانتشار مالم تنله قصص أى أديب آخر من المعاصرين. ولم ينل محمود كامل زعامة مدرسة قصصية فى الأدب المصرى اعتباطاً، فإنتاجه الكبير وما يتسم به هذا الإنتاج من السمات الفنية هما ما مهدا له هذه الزعامة.



- ١ -

قا

- شارع خيرت فى المنطقة بين «ميدان لاظوغلى» و «السيدة زينب» .. «عمارة البابلى» . «شارع الطرقة الشرقى» . «البغالة» «جنينة رشيد» . فى هذا الحى الذى يفوح منه عطر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين فى منزل له واجهتان، الواجهة الأولى شاع خيرت والواجهة الثانية، شارع «الطرقة الشرقى»، كانت هنا نشأته. وكان والده يعمل فى المحاماة بعد أن عمل فى مهنة الطباعة والنشر- كان بعد أن تخرج فى مدرسة الحقوق الخديوية، وفى الوقت نفسه فى مدرسة المعلمين العليا - قد اتفق ثلاثة من زملائه على منافسة الأجانب فى اقتحام العمل الحر وهم **محمد طلعت حرب**، **وفؤاد سليم حجازى**، و**محمد عفت**.. اتفق الأربعة على أن يهتم كل واحد منهم بعمل حر ينافس فيه الأجانب، واختار والده **محمد على كامل** أن يشتغل بالطباعة والنشر، فأنشأ «**دار الترقى للطبع والنشر**» واتخذ لها مقراً ناصية شارع الساحة وعبدالعزيز (مكان محل عمر أفندى حاليًا) . وعلّم الطفل **محمود** بدء هذا العمل الحر بنشر الطبعة الأولى لكتاب **قاسم أمين** «تحرير المرأة»، والطبعة الأولى لكتاب **محمد طلعت حرب**: «**الرد على تحرير المرأة** - وكان موضوع تحرير المرأة مثار جدل عنيف بين نفر من المثقفين المصريين يدعون إلى تحرير المرأة ويتزعمهم. **قاسم أمين**- المستشار بمحكمة الاستئناف، يؤيده **سعد زغلول** رئيس محكمة القاهرة الابتدائية وشقيقه **فتحى زغلول** وكيل وزارة الحقانية (العدل الآن) ، والخديوى **عباس حلمى الثانى**، وبين نفر آخر يعارضون تحرير المرأة ومنهم الشيخ **على يوسف** صاحب «المؤيد» . وعلم الطفل أيضًا أن والده قد نشر **لفتحى زغلول** ترجماته لكتب **جوستاف لوجون** «**روح الاجتماع**»، و «**سر تقدم الإنجليز: السكسونيين**».

وترامت إلى مسامع الطفل فى أثناء دراسته الابتدائية قصص عن عودة **عرابى** الذى كان يقطن - قبل مولد الطفل - عمارة **البكرى** بعد أن عاد من منفاه فى جزيرة سيلان، وكيف أن أحد أهل الحى الذين لم يعرفوا شيئا عن جهاد **عرابى** وعن معاركه ضد الغزاة الإنجليز، التقى به فبصق فى وجهه واتهمه بأنه خان مصر.. وترامى إلى سمع الطفل أيضا أن شارع خيرت الذى ولد فيه يحمل اسم خطاط فنان رزق بابن هو: **محمود خيرت** الذى زاول المحاماة وتزوج إحدى الأجنبيات ورزق منها بأربعة أبناء أطلق عليهم أسماء الخلفاء الراشدين:**أبوبكر وعمر وعثمان وعلى**، وأحدهم - هو **أبوبكر** الذى نبغ فيما بعد كمهندس معمارى وكموسيقار موهوب.

فى هذا الجو نشأ الطفل وكان والده يزاول المحاماة بعد أن أصيب بخيبة أمل فى اقتحام العمل الحر عن طريق النشر والطباعة، وبعد أن صفى دار الترقى ليتفرغ للمحاماة فى الزقازيق. فكان الطفل يقضى السنة الدراسية فى الزقازيق مع أسرته، ثم ينتقل لقضاء العطلة الصيفية فى منزل جده لوالدته فى شارع خيرت بالقاهرة. كانت هناك كميات ضخمة من الكتب تملأ خزائن مبعثرة فى منزل والده بالزقازيق، وقد سمع منه أن الطبعة الأولى من كتاب - **تحرير المرأة** الكتاب الذى أحدث أضخم ثورة اجتماعية فى مستهل القرن العشرين فى مصر، لم يبع منها إلا بضع عشرات من النسخ وظل الباقى مرتجعًا لدى الناشر ملقى به فى هذه الخزائن.

ويذكر وهو فى سنوات دراسته الأولى بالمدرسة الثانوية عن زميل لوالده كان يزاول المحاماة فى الزقازيق اسمه، **محمد فكرى «أباظه»**، كان ينشر مقالات فى صحيفة الأهرام. بتوقيع **«نطاط»** و **«رقاص»**، وغيرها، بأسلوب مبتكر يتميز بعلامات التعجب والاستفهام وبمسحة

محمود كامل المحامى



السخرية.. وعرف بعد هذا باسم **«فكرى أباظه المحامى»**. وكان باعة الصحف يروجون للأهرام مقترنا باسم **فكرى أباظة**.

وكأن حبر الطباعة قد سرى فى دماء الشاب **محمود كامل** بالوراثة، وكأن اللهفة على النشر والاتصال بالجماهير عن طريق الكلمة المطبوعة قد ورثها فيما ورثه. وفى تلك الفترة اطلع على ما كانت تنشره صحيفة «أبو الهول» التى كان يصدرها **مصطفى القشاشى**، من دعوة للسيدة **منيرة ثابت** بوجوب السماح للمرأة المصرية بدخول البرلمان الذى كان الدستور الذى صدر عام ١٩٢٣ قد نص على الدعوة إلى عقده - وتصدى طالب فى مدرسة الطب هو **سعيد عبده** للرد على **منيرة ثابت**. وثارت حملة صحفية: **منيرة ثابت** تدعو إلى حق المرأة فى عضوية البرلمان، و**سعيد عبده** يهاجمها ساخرا منها فى سلسلة مقالات عنوانها: «البرلمانجيات»، وعندئذ أسرع ناشر «تحرير المرأة» إلى الاشتراك فى هذه المعركة الصحفية وأرسل إلى **«أبوالهول»**، يؤيد **منيرة ثابت** ويرد على سعيد عبده.

وقد عثر الفتى فيما عثر عليه فى خزائن كتب والده على مجموعة من مجلة «المنار» التى كان يصدرها المرحوم السيد **رشيد رضا** أحد تلامذة الإمام **محمد عبده**، الذى كانت قد انقضت أعوام عديدة على وفاته، وتساءل الفتى: كيف نسى هذا المصلح الاجتماعى العظيم الذى اشترك فى تحرير «الوقائع المصرية» مع **سعد زغلول**، والذى أسهم مع **أحمد عرابى** فى جهاده الوطنى، والذى اشترك مع **جمال الدين الأفغانى** فى إصدار مجلة «العروة الوثقى» بباريس؟ كيف نسى الناس هذا الزعيم الروحى، الذى أدخل إصلاحات جذرية فى التعليم بالأزهر، والذى رد على **هانوتو**، الفيلسوف الفرنسى عندما تعرض لفلسفة الإسلام.. كيف نسى المئات بل الآلاف من التلامذة محمد عبده دون أن يتحرك أحد منهم لذكره وقد انقضت على وفاته عشرون سنة أو تزيد.

وأمسك الفتى قلمًا وكتب بضعة سطور أرسلها إلى المرحوم **أمين الرافعى** الذى كان يصدر جريدة الأخبار واقترح فيها إحياء ذكرى الشيخ **محمد عبده**. لم يكن يأمل أن تجد تلك السطور التى وقعها «طالب ثانوى»، صدى، ولكنه فوجىء بنشر الكلمة فى الأخبار، وبتعليق قلم تحريرها الذى كان يرأسه الصحفى والزعيم المصرى أمين الرافعى، يؤيد فيه الدعوة ويناشد تلامذة الأستاذ الإمام أن يتحركوا لإحياء ذكراه. وقد لقيت الدعوة استجابة فورية من تلامذة الإمام **محمد عبده**. وتألفت لجنة من **أحمد لطفى السيد** و**مصطفى عبدالرازق** و**منصور فهمى** و**طه حسين** وعدد كبير من تلامذة الأستاذ الإمام لدراسة الطريقة المثلى لإحياء ذكرى **محمد عبده**.

وتجرأ الفتى وذهب للقاء **أمين الرافعى** صاحب «الأخبار»، الذى نصحه بزيارة الشيخ **مصطفى عبدالرازق**. وقد وجد الشيخ **مصطفى** الذى كان يعد للاحتفال بالذكرى أنه من العسير أن يقف فتى لم يتم بعد دراسته الثانوية بين عمالقة الفكر والأدب ليلقى كلمة، واكتفى بنصحه أن يكتب كلمة تنشر فى الكتاب

الذى أصدرته لجنة إحياء ذكرى الأستاذ الإمام مع نصوص الخطب التى ألقاها المفكرون الكبار فى الاحتفال.

أخذ الفتى يحس بأن مداد الطباعة يسرى فى دمه يدفعه إلى مزيدٍ من النشاط الصحفى والأدبى وتنتهى المرحلة الثانوية وتنتقل الأسرة إلى القاهرة ويلتحق **محمود كامل** بمدرسة الحقوق الملكية كما كانت تسمى إذ ذاك.

وكانت فى القاهرة نهضة مسرحية ضخمة، **يوسف وهبى** يمثل على مسرح رمسيس، والفرق الأجنبية تتناوب العمل على مسرح دار الأوبرا الملكى، ومسرح الكورسال بشارع عماد الدين. واستجمع الفتى شجاعته وذهب إلى دار جريدة السياسة بشارع المبتديان.. يعرض أن يقوم بكتابة النقد المسرحى.

كان رئيس تحرير السياسة الدكتور **محمد حسين هيكل**، أول صحفى مصرى ينال دكتوراه فى القانون من باريس ويزاول الصحافة احترافاً فى وقت كان عديدون يزاولون الصحافة ممن لم يتموا التعليم الثانوى، أو حتى الابتدائى. وكان سكرتير التحرير الدكتور **محمود عزمى** الذى يحمل دكتوراه فى الاقتصاد من باريس، وأحد المحررين الدكتور **طه حسين** الذى كان ينشر «حديث الأربعاء» ويلخص مسرحية فرنسية ويعقب عليها مرة فى الأسبوع، كما كان يكتب مقالاته السياسية تأييدا لحزب الأحرار الدستوريين ومهاجمة للوفد. وكان الشيخ **مصطفى عبدالرازق** يكتب خواطر اجتماعية وفلسفية أحيانا بتوقيع وأحيانا بدون توقيع كما كان يحرر الدكتور **محمد والى** الصحيفة العلمية، وكما كان **محمد عبدالله عنان** الذى عرف فيما بعد بتخصصه فى تاريخ الأندلس يترجم عن الألمانية، ويكتب النقد المسرحى.. كما كان هناك عدد كبير آخر من الكتاب والصحفيين الذين لمعوا فى مختلف الصحف والمجلات المصرية.

لم يوفق **محمود كامل** فى لقاء الدكتور **محمد حسين هيكل** رئيس التحرير ولكن سكرتير التحرير **محمود عزمى** استقبله فعرض عليه الطالب الشاب أن يكتب صفحة النقد المسرحى، وكان يحمل معه نقدا لمسرحية.. «الطاغية» التى بدأ بها **يوسف وهبى** موسمه المسرحى عام ١٩٢٥، وهى ترجمة عربية لمسرحية المؤلف



توفيق الحكيم



طلعت حرب

الإنجليزى **ساباتينى** كان اسمها «سيزار بورجيا». وقدم النقد إلى الدكتور **محمود عزمى** الذى طلب اليه أن يعود بعد يومين لكى يعرف رأيه فيه، وكان قد عنى فى ذلك النقد بتحليل أدب المؤلف استنادا إلى بعض مراجع استعان بها من دار الكتب كما عنى بنقد الإخراج والتمثيل مستعيناً بما كان قد قرأه فى الملاحق التى كانت تصدرها مجلة «الليستراسيون» الفرنسية التى كانت تنشر نصوصا كاملة للمسرحيات الفرنسية مع ملخصات لما نشر عنها من نقد لكبار النقاد المسرحيين فى فرنسا.

ولما عاد للقاء الدكتور **محمود عزمى** صحبه وأدخله إلى الدكتور **محمد حسين هيكل** رئيس التحرير، وتبين أن نقده قد لقى رضا، وأنه رؤى أن يعهد إلى طالب الحقوق بأن يكون الناقد المسرحى لجريدة «السياسة». واستدعى الأستاذ **محمد عبدالله عنان** المحامى الذى كان قد انقضى على تخرجه واشتغاله بالمحاماة سنوات عديدة، والذى كان يتولى النقد المسرحى، وصورح بما استقر عليه الرأى: لم يضجر **عبدالله عنان** بأن يرى ابنا من أبنائه يتولى هذا العمل. ولم يتردد **محمد حسين هيكل** أو **محمود عزمى** أن يدفعا هذا الناشىء وأن يشجعاه وأن يعهدا إليه بالنقد المسرحى وأن ينشرا اسمه على رأس كل مقال كان يقدمه عن المسرحيات المصرية التى تعرض على مسارح القاهرة.

- ٢ -

اعتدت أن ألتقى فى مسرح رمسيس بالكتاب والمؤلفين والمترجمين والنقاد الذين كانت النهضة المسرحية تجتذبهم: **محمد التابعى** الذى كان يوقع مقالاته فى النقد المسرحى بجريدة «الأهرام» باسم «حندس» و«**جبيب جاماتى**» ناقد «المقطم» المسرحى، و**محمد على حماد** ناقد «البلاغ المسرحى»، و**عبدالمجيد حلمى** ناقد «كوكب الشرق المسرحى»

سيشتغل بعضهم بعد ذلك بالعمل الصحفي، فيشترك **التابعي** في تحرير «روز اليوسف» ثم يصدر «آخر ساعة» .. ويشترك **حبيب جاماتي** في تحرير مجلات دار الهلال، ويصدر **محمد على حماد** مجلة «الناقد»، ويصدر **عبدالمجيد حلمي** مجلة المرسح، وإلى جانب ذلك كانت هناك مجلات متخصصة أخرى، مثل مجلة «التمثيل» التي أصدرها **إبراهيم المصري**، ومجلة «التياترو» التي أصدرها **محمد شكري** أحد العاملين بمسرح ماجستيك مع **على الكسار**، ومجلة «الفنون» التي كان يصدرها **أحمد علام** الذي كان يعمل في فرقة **يوسف وهبي**. هذا العدد الضخم من المجلات المسرحية المتخصصة كان يجد قراء وكتابا، وكانت هذه المجلات تدعم الحركة المسرحية كما كانت من سمات نهضتها.

والتقى مع **عبدالرحمن رشدي** الذي كان محاميا، وعصفت هوايته للتمثيل بعمله القضائي، وأفنى شبابه وماله في هذه الهواية وانضم لفرقة **يوسف وهبي**، وشاهدته في مسرحية «تحت العلم»، وسألني الممثل المحامي عما إذا كنت قد قرأت كتابا للناقد الفرنسي **فيكتوريان سارسي** اسمه «أربعون عاما من المسرح»،لم أكن قد قرأته ولم يكن لي دراية باللغة الفرنسية تسمح لي بالتفكير في البحث عن مرجع فرنسي ضخم في النقد المسرحي فلما استفسرت عن قيمة هذا الكتاب صارحني بعد أن أبدى بعض الثناء على ما كنت أنشره في جريدة «السياسة» من نقد، أنه يعتقد أن ناقدا مسرحيًا لا يمكن أن يتألق إلا إذا قرأ كتابي «أربعون عامًا في المسرح» الذي يضم مجموعة أبحاث «**فيكتوريان سارسي**» النقدية عن المسرحيات التي مثلتها «سارة **برنار** مثل «فيدورا» و«توسكا» و «الشياطين السود» و «الوطن» وكلها مسرحيات ترجمت إلى

محمود كامل المحامي



العربية ومثلت في مصر، والكتاب الآخر **لبرنارد شو** عن النقد المسرحي ويضم مجموعة دراساته النقدية التي يحلل بها بأسلوبه الساخر اللاذع مسرحيات المؤلفين الإنجليز في صدر حياته الأدبية.

ولم أتردد - ومازلت طالبا بالحقوق - بعد أن استمعت إلى هذه النصيحة من **عبدالرحمن رشدي** في أن أعكف على الاستزادة من اللغة الفرنسية، واستعرت النسخة الوحيدة الموجودة بدار الكتب من كتاب **فيكتوريان سارسي**. وتبين لي فعلا أنها نصيحة ثمينة من فنان واع أخلص النصح لخير ناقد ناشيء.

وفي ذلك الوقت كان اعتماد المسرح المصري على المسرحيات المترجمة. وكان أحد محاميي المحاكم المختلطة قد بدأ محاولة ناجحة لتغذية المسرح المصري بمسرحيات مصرية وهو المرحوم **أنطون يزبك**، وقدم إلى فرقة **جورج أبيض** مسرحية عاصفة في البيت، وأخرجتها هذه الفرقة على مسرح الأوبرا الملكي. كما قدم أيضا مسرحية «الذبائح» لفرقة **يوسف وهبي** - وقد لعب فيها **يوسف وهبي** دور اللواء همام باشا، ولعبت أمامه **زينب صدقي** دور البطولة.

كان المسرح مثيرا كبيرا لخيالي.. فكتبت مسرحية مصرية من أربع فصول هي مسرحية «الوحوش» - بطلها طالب في كلية الحقوق. وكان هذا طبقا للإطار الاجتماعي الذي كنت أعيش فيه. وقدمتها إلى **يوسف وهبي**. ورغم أنه لم يكن لي ماض يغري فرقة مسرحية على إخراج مسرحية من تأليفي فقد اشتراها يوسف وهبي وقدمها فعلا على مسرح رمسيس ولعب فيها الدور الأول.

كان أجري عن المسرحية أربعين جنيها، دفعت مقسطة على أربعة أقساط شهرية.

ولا تزال الذاكرة تعي الليلة الأولى. فلهذه الليلة قصة.

كانت فرقة رمسيس قد بدأت التجارب على إخراج المسرحية .. وكانت البطلة زينب صدقي خطيبة لطالب من زملائي بمدرسة الحقوق. وكان عميد المدرسة المرحوم **أحمد أمين** - وهو مؤلف أضخم مرجع قانوني في العقوبات لا يزال من أهم المراجع حتى الآن - ولاحظ العميد أن كثيرين من الطلبة يحضرون إلى دار المدرسة في الجيزة، ويوقعون في دفتر الحضور ثم يعودون أدراجهم إلى القاهرة، إما إلى منازلهم وإما لقضاء فترة الصباح في مقهى من المقاهي. وخطر له أن ينشئ قاعة للبحث تبدأ ظهر كل يوم وتنتهي الساعة الواحدة، وأن يوقع الطلبة على دفاتر تثبت انتظامهم في الحضور.

وكنت متلهفًا على حضور التجارب التي تجريها فرقة رمسيس مزهواً بأن اسمي قد ظهر في إعلانات الصحف، وفي إعلانات الجدران التي كان **يوسف وهبي** يتفنن في تصميمها ويغطي بها معظم شوارع القاهرة في ملصقات ضخمة تضم اسم المسرحية واسم المخرج «**عزيز عيد**» واسم المؤلف وأسماء الممثلين. وفي عبث الشباب لم أعبأ بحضور قاعة البحث ظهر كل يوم، فإذا بالعميد يستدعيني ذات مرة ويسألني عن السبب في عدم حضوري - وفي نوبة

زهو ـ أو رعونة ـ أشرت إلى صحيفة يومية كانت قد نشرت إعلانًا عن موعد عرض مسرحية «الوحوش»، وصارحت العميد بأنني مؤلف المسرحية، وبأن العادة قد جرت أن يشترك المؤلف مع المخرج في حضور التجارب السابقة على العرض المسرحي. ودهش العميد ـ الذي كان عملاقًا من عمالقة القانون ـ من إجابة«الطالب» فانتهرني وصارحني أنه ما كان يتصور أن أسرتي تبعث بي إلى مدرسة الحقوق لكي أشتغل بمهنة كمهنة التمثيل. وقد صاغ انتهاره في لهجة تبينت منها أنه يزدري هذه المهنة ويستنكر أن يفكر أحد طلابه في العمل فيها أو الاتصال بها.

وشاءت الصدف أن نقرأ في الأسبوع التالي ـ وقبل عرض المسرحية ـ أن العميد قد نقل مستشاراً ملكيًا في إحدى الوزارات. واطمأننت إلى أنني لن أقع في يد العميد مرة أخرى ـ واسترحت من أن أتعرض لما هددً به من فصلي إذا عدت إلى الاتصال بالمسرح. وفي نوبة أخرى من نوبات شيطنة أو رعونة الشباب، وأثناء إجراء التجارب، وقبل عرض المسرحية بأيام قليلة، تناولت المخطوطة الخاصة بالمسرحية، وفيها موقف طالب الحقوق بطل المسرحية الذي كان **يوسف وهبي** يؤديه، وأضفت إلى المخطوطة فقرة أن تتناول **زينب صدقي** كتاب «قانون العقوبات» للعميد المنقول وأن تفتح صفحة يتصادف أن تكون عن جريمة هتك العرض، وأن تقرأ في «هذه الصفحة..» كل من واقع أنثى بغير رضاها.. وعندئذ تلقي بالكتاب على المكتب الذي كان يفصلها عن **يوسف وهبي** وهي تقول: «إيه القباحة وقلة الحياء اللي بيتعلموها في مدرسة الحقوق!!».

وجاءت الليلة الأولى، وجلست في الصف الأول، وأزف الموقف الذي أضفته وخيل إلى أنه انتقام من العميد. وفوجئت بأن الممثلة تناولت الكتاب ـ وهو معروف لكل شخص في الوسط القضائي بغلافه الأخضر ويعرفه جميع المشتغلين بالقانون ـ وبدلا من أن تلقى الكتاب على المكتب بعد أن تتلو الكلمات التي أضفتها إذا بي أفاجأ بأنها تلقي بالكتاب على الأرض فينشطر وتتناثر صفحاته وفي هذه اللحظة أحسست بيد تربت على كتفي وصوت يهمس في أذني «قلبي عندك»، والتفت إلى الصف الخلفي فوجدت **محمد التابعي** ويشير إلى المقعد المجاور.. وإذا به أستاذ بمدرسة الحقوق.

ولكنني كنت مطمئنًا إلى أن مؤلف الكتاب قد نقل إلى منصب المستشار الملكي وجاء موعد الامتحان الشفهي بعد عدة شهور، وفي مادة قانون العقوبات دخلت إلى قاعة الامتحان لأجد العميد السابق منتدباً كممتحن خارجي، فارتجفت ولكنني رجحت أن حادث إلقاء الكتاب لم يصل إلى علمه. ووجه إليّ سؤالا استطعت بما تسنى لي من وقت إلى جانب عملي في النقد المسرحي والكتابة أن أستوعبه ـ ورأيت أن العميد السابق قد وضع لي درجة لا بأس بها، وتأهبت لمغادرة الغرفة.. ولكنني فوجئت بالعميد يستدعيني ويسألني في هدوء: «ما ذنب كتابي حتى تجعل غازية ترمي به على الأرض».

وقرأت في ذلك الوقت تلخيصًا كتبه **طه حسين** لقصة «سافو» **لألفونس دوديه**. وكان ابن المؤلف **ليمون دوديه** قد أعد لها اقتباسًا مسرحيًا مثل على مسارح فرنسا. وفي حديث مع **يوسف وهبي** علمت أن فرقة رمسيس تتمنى إخراج مسرحية «سافو» بعد توفيقها في إخراج مسرحيات «غادة الكاميليا» **لإسكندر دوماس** الابن، و «تيودورا» «وتوسكا» **لساردو**.. فقمت بترجمة المسرحية إلى العربية وقدمتها إلى **يوسف وهبي**، وكانت أتعاب الترجمة عشرين جنيهاً مصرياً بشيكات على بنك موصيري. ولكن اختلفت روزاليوسف التي كانت ستقوم بدور البطولة مع صاحب الفرقة وانفصلت عنها، وأصدرت مجلتها «روزاليوسف». ولم يتم إخراج المسرحية إلا بعد عشر سنوات عندما تولى **جورج أبيض** إدارة الفرقة القومية، فظهرت الترجمة العربية على مسرح الأوبرا.. وقامت بالبطولة **دولت أبيض** أمام **عبدالرحمن رشدي**.

وحدث أن انفصلت **فاطمة رشدي** عن فرقة رمسيس وأسست فرقتها الخاصة التي بدأت العمل على مسرح حديقة الأزبكية، فكتبت لها مسرحية «فاطمة» وهي دراما مصرية من أربعة فصول لعبت **فاطمة رشدي** دور البطولة وأمامها نفر من عمالقة المسرح المصري **حسين رياض** و**فؤاد شفيق** و**زينب صدقي** وغيرهم.

وتخرجت من مدرسة الحقوق سنة ١٩٢٨ .. لم يكن ترتيبي متقدمًا لأن هواية المسرح ونشر الدراسات النقدية وترجمة المسرحيات والتردد على مقاهي الفن لم يتح لي أن أنافس المتفرغين من زملاء الدراسة.

ـ ٣ ـ

حينما كنت طالبًا بمدرسة الحقوق وبدأت أنشر مقالاتي النقدية بجريدة «السياسة»، كانت فرقة «ترقية التمثيل العربي» تعمل على مسرح الأزبكية. وتبين لي أن من بين المسرحيات التي تعرضها الفرقة مسرحيتا «العريس» «وخاتم سليمان» من اقتباس **حسين توفيق الحكيم**.. واكتشفت أن المقتبس زميل لي في السنة النهائية بمدرسة الحقوق.. والتقيت مع **حسين توفيق الحكيم** ـ الذي عرف فيما بعد ـ باسم **توفيق الحكيم** وأصبح من أعلام الأدب في العالم العربي. جمعت بيننا هواية المسرح. وعلم **توفيق الحكيم** أنني ترجمت مسرحية إنجليزية اسمها «حسن» مؤلفها سير **إيروي جيمس فليكر**

وتدور أحداثها فى عصر هارون الرشيد فى الدولة العباسية وكانت قد مثلت على مسرح «صاحب الجلالة» بلندن. عرض علىّ **توفيق الحكيم** أن أقدمها إلى **زكى عكاشة** مدير فرقة «ترقية التمثيل العربى» التى كان يمولها إذ ذاك بنك مصر كشركة من شركاته.. ولم يكد **زكى عكاشة** يطلع على عنوان المسرحية حتى تهلل فرحاً. وخيل إلىّ أن ذلك يعود إلى دراية ومعرفة سابقتين بهذه المسرحية. ولم أكن أدرى أنه لا يعرف كلمة واحدة فى اللغة الانجليزية. ولكننى ذهلت عندما تبينّ لى أن فرحة **زكى عكاشة** بالحصول على ترجمة لهذه المسرحية لا تعود إلا لسبب واحد هو أن **محمد التابعى** كان قد ترجم المسرحية نفسها وقدمها إلى فرقة ترقية التمثيل العربى، ثم فوجئت الفرقة بمقال نشره **التابعى** وجه فيه نقداً قاسياً للفرقة.. فرفض **زكى عكاشة** قبول الترجمة وخيل إليه أن قبول ترجمتى يحقق ثأراً له من **التابعى**.

كما تبين لى بعد انقضاء بضعة أسابيع على التحاقى بمدرسة الحقوق وتعرفى **بتوفيق الحكيم** طالب السنة النهائية، أن السنة الأولى تضم زميلين آخرين هما: **أحمد عبدالمجيد فريد** و**حسين عفيف**. وكان **أحمد عبدالمجيد** ـ الذى عمل بعد ذلك بوزارة الخارجية ووصل إلى منصب سفير ـ يقدم إلى **محمد عبدالوهاب** أروع وأنجح أغانيه الأولى مثل: «كلنا بنحب القمر والقمر بيحب مين؟» و«مريت على بيت الحبايب» و«بالك مع مين يا شغال بالى» أما **حسين عفيف** فهو رائد ما يسمى الآن بالشعر الحديث، وكان فى تلك الفترة يكتب هذا الشعر الذى أنصفه الدكتور **لويس عوض** فى صفحة كاملة بجريدة الأهرام عندما توفى وقد عمل بعد ذلك معى عندما أصدرت مجلة «الجامعة» فنشر فيها سلسلة من الشعر المنثور جمعها

محمود كامل المحامى



فيما بعد فى كتابه «البلبل» وقصة «سهير».

اشتغلت بعد تخرجى فى كلية الحقوق ١٩٢٨ بالمحاماة تحت التمرين فى مكتب شاء القدر أن يقع فى عمارة ذات صلة وثيقة بالطباعة والنشر، وهى عمارة المؤيد وكانت تقع فى الطابق الأرضى من هذه العمارة مطبعة «الرغائب» التى كانت تتولى طبع عدد من المجلات المصرية المصورة كما أصدر أصحابها فيما بعد مجلة باسم «الرغائب». وفى هذا المبنى وعلى مقربة منه كانت تقع دور عديدة من المجلات والمطابع.

وقد قضيت فى المحاماة تحت التمرين نحو عام، ثم التحقت بوزارة الداخلية مع بعض زملائى من حملة الليسانس فى وظائف محققين بالمحافظات. وقد تركت الفترة التى قضيتها فى مركز كفر الزيات بالذات، وفى نقطة شرطة بسيون التى أصبحت الآن مركزاً يحمل الاسم نفسه، تركت بصمات على كثير من قصصى مثل «شقراء كفر الدوار» و«غادة أبوحمر» و«الراقصة المحبوبة» و«ولك يا زمان العجب» وغيرها من القصص التى نشرتها فيما بعد والتى ترجم بعضها إلى أكثر من لغة أجنبية وأذيع بعضها فى القسم العربى بالإذاعة البريطانية.

ولما ضقت بالعمل فى وزارة الداخلية وبالعمل فى الأقاليم، خطر لى أن أقتحم ميداناً بكراً جديداً من ميادين الأدب. فلم يكن يزاول كتابة القصة القصيرة فى ذلك الوقت إلا إثنان: **محمود تيمور** و**محمود طاهر لاشين**. كانت قصص **محمود تيمور** تدور ـ فى الغالب ـ حول طبقة مّعينة من الطبقات الثرية فى مصر، وهو نفسه ابن أحمد تيمور باشا وزوجته ابنة **سعيد ذوالفقار** باشا، وقد تزوج فى سن مبكرة. فلم تكن قصة الحب من العوامل التى تجذب موهبته. أما **محمود طاهر لاشين** فقد كان مهندساً بمصلحة التنظيم وهو مؤلف المجموعتين القصصيتين اللتين ظهرتا فيما بعد باسم «سخرية الناى» و«يحكى أن» ـ وكان من سكان حى السيدة زينب والبغالة والمدبح. وينتمى إلى جماعة عرفت باسم «المدرسة الحديثة» التى كانت تصدر جريدة «الفجر». وهو بلاشك رائد القصة المصرية التى تصور الحياة فى حارة المدينة المصرية، وبالذات فى الحارة القاهرية. **ولطاهر لاشين** لوحات قلمية لهذا النمط من الحياة القاهرية وهو النمط الذى سار على دربه فيما بعد القصصى الكبير **نجيب محفوظ**.. ولم يكن كل ما صدر من قصص مصرية يعدو قصة «زينب» **لمحمد حسين هيكل** وهى قصة تصور قطاعاً من الحياة الريفية المصرية.

رأيت أن أقتحم ميدان قصة الحب المصرية القصيرة، فقد كان كل ما نشر من هذا النوع ترجمات عن **جى دى موباسان** وغيره من المؤلفين القصصيين الفرنسيين ـ وحملت قصتين إلى الأستاذ **إميل زيدان** صاحب دار الهلال.. قفزت الأدوار الخمسة قفزاً حتى وصلت إلى مكتب الأستاذ **زيدان**، وكنت أحمل بطاقة عليها اسم «**محمود كامل المحامى**»، وخيل إلى **إميل زيدان** أنه سيستقبل محامياً ذا شأن. وظهر عليه ـ عندما أذن لى بالدخول ـ ما يشبه خيبة

الأمل، وأسرعت وقدمت إليه القصتين اللتين لم يكد يلقى عليهما نظرة حتى سأل فيما يشبه الاستنكار:

أيوجد في مصر قصاص مصري غير **محمود تيمور**؟

ولم أجب بأكثر من أن أرجوه الاطلاع على القصتين .وطلب مني الأستاذ **زيدان** أن أترك عنواني ورقم تليفوني. ولم يكد ينقضي يومان حتى تلقيت استدعاء تليفونيًا، فلما ذهبت لمقابلة الأستاذ **إميل زيدان** وجدت سيدة تجلس على المقعد المواجه لمكتبه لم يقدمني إليها إنما طلب مني الجلوس ثم قال لي:

لم أقرأ قصتك ولكن قرأتها سيدة عندما تعرف اسمها ستدرك أنها قادرة على الحكم عليها. هذه السيدة هي حرم المرحوم **جورجي زيدان**.. أمي.

وسمعت بضع كلمات ثناء من أرملة المرحوم **جورجي زيدان** ولم أغادر دار الهلال إلا بعد أن اتفق معي **إميل زيدان** أن ألتحق بتحرير الدار، وكان حجم المطلوب مني تحريره مقابل عشرين جنيهاً شهرياً ما يأتي:

- تلخيص مسرحية فرنسية أو إنجليزية في كل عدد من أعداد مجلة «كل شيء» الأسبوعية.

- التعليق على الحوادث الجنائية المهمة في كل عدد من أعداد مجلة «الدنيا المصورة» التي كانت تصدر مرتين في الأسبوع.

- تحقيق صحفي أدبي أو اجتماعي أو اقتصادي في كل عدد من أعداد مجلة «الهلال» الشهرية.

فإذا أردت أن أنشر قصة مصرية بدلا من التحقيق الشهري فالمطلوب أن يكون حوار هذه القصة باللغة الفصحى لكي يفهمها قراء الهلال الشهري من المغتربين العرب - ومعظمهم لبنانيون وسوريون - في أمريكا وفي أنحاء العالم المختلفة، لأن حوار القصص التي قدمتها إليه، والتي تعاقدت على نشرها في مجلة «الفكاهة» أسبوعيًا كان يدور باللغة المصرية الدارجة.

ولما بانت الدهشة عليّ عندما طلب إليّ أن يكون حوار قصة «الهلال» الشهري باللغة الفصحى، صارحني صاحب الدار أن إنشاء الدار وشراء مطابعها الروتوغرافية التي بدأت تطبع مجلة «المصور» الأسبوعية، والتي عهد برئاسة تحريرها إلى **فكري أباظة** بعد أن نجحت مقالاته الساخرة التي كان يوالي نشرها في جريدة «الأهرام» والتي كان يوجه فيها نقداً لاذعاً بأسلوب مبتكر إلى المندوب السامي البريطاني وإلى بعض مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية في مصر.. كان إنشاء «المصور» وغيرها من المجلات إنما يعود أولا إلى الاشتراكات التي كانت ترد بعملات العالم المختلفة من أولئك المغتربين العرب الأوفياء للغتهم الأصلية والمواظبين على متابعة مجلة «الهلال» كرسالة ثقافية تحمل إليهم عطر ثقافة وطنهم الأصلي. وفهمت منه أن عدد مشتركي «الهلال» في ذلك الوقت كان عشرة آلاف مشترك يدفعون ما يزيد على عشرة آلاف جنيه بمختلف العملات.

- ٤ -

كانت الصحافة في مصر إذ ذاك يكاد يحتكرها احتكاراً الصحفيون الذين ينحدرون من أصل سوري أو لبناني.. «الأهرام» تملكها أسرة **تقلا**. «المقطم» أسرة **صروف ونمر ومكاريوس**.. دار «الهلال» أسرة **زيدان**، «اللطائف المصورة» أسرة مكاريوس.. حتى بعض المجلات الشهرية مثل «المنار» للسيد **رشيد رضا**.

وظللت أوالي نشر القصص المصرية في مجلة «الفكاهة» وملخصات المسرحيات الفرنسية والإنجليزية في مجلة «كل شيء» كما ظللت أنفذ باقي البرنامج الذي أعد لي في دار الهلال. ونجحت فكرة نشر قصص الحب المصرية القصيرة، وكان التنافس قد اشتد بين المجلة المصورة الوحيدة التي كانت تصدر إذ ذاك وهي مجلة «اللطائف المصورة» وصاحبها ورئيس تحريرها **إسكندر مكاريوس** - وهو ابن من أبناء الأسرة التي تشترك في ملكية جريدة «المقطم» ومجلة «المقتطف» وبين مجلة «المصور» التي كانت تصدرها دار الهلال ويحررها **فكري أباظة**.. وأسرع **إسكندر مكاريوس** إلى شراء آلة طباعة من آلات طباعة الروتوغرافيير، واتصل **إسكندر مكاريوس** بي وعرض على أن أتولى رئاسة تحرير مجلة «اللطائف المصورة» ومجلة «العروسة» وهي مجلة نسائية تصدر أسبوعيًا مثل مجلة اللطائف.

كان العرض مغرياً.. وكان الإغراء يحقق كثيرًا من آمال الكاتب الناشئ.. وانتقلت فعلا إلى دار اللطائف المصورة التي كان قد بناها صاحبها إلى جانب محطة باب اللوق، وظللت أعمل بضعة شهور، وعلى صفحات مجلة «العروسة» بدأ أول نقد سينمائي.. وكان نقداً لفيلم «أنشودة الفؤاد» الذي قام بدور البطولة فيه **جورج أبيض** أمام «**نادرة**».

وقد لاحظ أحد المموّلين نجاح فكرة قصة الحب القصيرة فاتصل بي في صيف ١٩٣٢، واتفقنا على أن يقوم بتمويل إصدار مجلة أسبوعية هي مجلة «الجامعة» التي كنت قد حصلت من صاحبها الأثري الأستاذ **حسن صبحي** على تنازل عنها لي.

وصدرت مجلة «**الجامعة**» في نهاية سبتمبر ١٩٣٢ . وطبعت أعدادها الأولى في مطبعة الرغائب . وكنت قد قضيت فترة التمرين الأولى في المحاماة في

مكتب أحد كبار المحامين فى مبناها. ونفد العدد الأول من مجلة «الجامعة» عقب عرضه فى السوق ببضع ساعات، وانهالت البرقيات من متعهدى الصحف بالأقاليم بطلب كميات مضاعفة من الأعداد التالية.

تضمن العدد الأول كلمة من كبير مخرجي السينما المصرية **محمد كريم** يوضح فيها سياسته فى النقد السينمائى. ويعد القراء بموالاة الكتابة فى هذا المجال. كما شهد العدد الأول مقالا لبطل مصر فى الملاكمة **محمود صلاح الدين** يتحدث فيه عن رحلته لأوروبا وأمريكا.

وشهدت الأعداد التالية مقالات لأسماء لمعت فيما بعد فى سماء الأدب والصحافة.. هذه قصة **لمحمد شوكت التونى** المحامى، وهذه قصة أخرى للدكتور **سعيد عبده**.. وهذا مقال **لحسن زكى أحمد** عن مشروع القرشى الذى كانت الدعوة إليه قد بدأت فى مكتبه، وهو الذى تولى بعد هذا رئاسة مجلس إدارة بنك القاهرة، وكان قد تطوع لنشر هذا المشروع القومى.

وقد أتاح نجاح مجلة «الجامعة» الفرصة لنشر قصص كبار القصصيين، ففى عدد من أعداد السنة الأولى قصة «شرف ابنته» **لمحمود تيمور**. وبدأت المجلة - ولعلها المرة الأولى فى تاريخ الصحافة - سلسلة من التحقيقات الصحفية عن العصاميين الذين لم تلمع أسماؤهم فى الحياة الاجتماعية مثل **«أبوظريفة»** - ملك الطعمية، و**«العجاتى»** - ملك الكباب، و**«جاد»** - ملك الحلاقة والذوق.

وفيها بدأ **حسين عفيف** نشر شعره المنثور. وهو يعتبر من المحاولات الأولى فى هذا اللون الجديد من الأدب العربى. ونشرت الكتابات الأولى **لعبدالحميد يونس** الذى أصبح - فيما بعد - الدكتور **عبدالحميد يونس** أستاذ الأدب الشعبى بجامعة القاهرة وجامعات المغرب. كما ظهرت أسماء **إبراهيم ناجى، ومحمد أمين حسونة**، والدكتور **محجوب ثابت، ومحمود عزت موسى، وحسين مؤنس** الذى أصبح فيما بعد أستاذ الآداب ومديراً للبعثة العلمية فى مدريد. وقد ترجم قصصاً من الأدب الأسبانى. كما ترجم **أنطون نجيب مطر** (الذى أسس جريدة «وطنى») قصصاً من الأدب الروسى.

محمود كامل المحامى



وكان ظهور مجلة يرأس تحريرها محام شاب من خريجى الجامعة مشجعاً لطلاب الجامعة وخريجيها الناشئين على الإسهام فى التحرير. ولعل من الأمثلة على ذلك التى لم يكن لها سابقة، إسهام المحامين الذين تولوا التحقيق فى القضايا المثيرة التى هزت الرأى العام فى نشر تفصيلات لم تكن الصحف اليومية قد تعرضت لها، أو لم تكن قد تيسرت لها، فنشر **زهير صبرى** - الذى تولى عضوية البرلمان عدة مرات فيما بعد كما لمع فى المحاماة - نشر تفصيلات عن قصة **«المغربى** غول الرقيق الأبيض فى مصر» - وكان زهير صبرى عضو النيابة العامة التى تولت التحقيق مع **المغربى** - كما أجرت مجلة «الجامعة» تحقيقاً صحفياً مع (المرحوم) **على بدوى** الذى باشر التحقيق فى أشنع جريمة فى تاريخ القضاء المصرى.. **«ريا وسكينة»** - وقد تولى **على بدوى** عمادة كلية الحقوق ومنصب وزير العدل. كما نشر أحد طلبة كلية التجارة مقالا عن كتاب لم يكن أحد من قراء العربية يدرى عنه شيئًا.. فقد كان **عبدالخالق ثروت باشا** (الذى تولى رئاسة الوزارة) قد وضع كتاباً باللغة الفرنسية عن «الحب عند العرب».

ونشرت «الجامعة» القصص الأولى **لمحمد كامل حسن** الذى قدم للسينما المصرية أفلامًا عديدة. كما نشرت مقالات **لزكى طليمات**، وكان قد انفصل عن زوجته السيدة **روزاليوسف**، وقد نشر فى «الجامعة» عقب عودته من دراسة التمثيل فى باريس مقالا بعنوان: «أيها الجوع.. أريدك ثانية تحت سماء باريس!» وظهرت فى «الجامعة» الأسماء التى أرست أسس النقد الرياضى فى مصر، مثل الناقد والحكم الرياضى **محمود بدرالدين** الذى واظب على نشر مقالاته النقدية الرياضية فى أعداد «الجامعة الأولى».

- ٥ -

فى تلك الفترة أصدرت أول مجموعة قصصية، وهى مجموعة **«المتمردون»** ثم تلتها مجموعة **«فى البيت والشارع»**. كان اللون الغالب الذى تميزت به تلك القصص هو تصوير الجانب العاطفى من حياة الطبقة المتوسطة فى مصر، وكان بلاشك لوناً جديداً على الأدب العربى. ولم ينتبه النقاد إلى هذا اللون الجديد فى بادئ الأمر، أو لعل جدته اختلطت فى تقديرهم بما سبقه من محاولات لإرساء أدب القصة العربية القصيرة. فعندما أصدرت كتاب «المتمردون» الذى ضم إحدى وعشرين قصة قصيرة، اكتفى أحد النقاد وهو **حسين عفيف** مؤلف قصص «زينات» و«وحيد» و«سهير»، بأن ذكر عنه فى يناير ١٩٣٢: «الذى يتدبر هذا الكتاب يجد فيه تجديداً للفن القصصى المصرى

من جميع الوجوه، فلقد كان الغالب فى القصة المصرية أنها تعالج نقصاً محلياً معيناً، ومن ثم كان نطاق انتشارها مقصوراً على البيئة المصرية، كما أن بقاءها كان مرهوناً ببقاء هذا النقص، فهى إذن كانت محدودة من حيث المكان والزمان، وفى هذا ما فيه من تفويت لميزتى الذيوع والخلود. أما المؤلف فإنه اتجه فى كتابة قصصه وجهة أخرى، فجعل الفكرة التى عنى بمعالجتها فكرة إنسانية عامة، ولذا فإن قصصه قابلة للخلود، لأن القصة الإنسانية تبقى ما بقيت الحياة، كما أنها قابلة للذيوع فى الخارج لأن الفكرة الإنسانية يسيغها ذهن كل أمة..».

ولم يخف بعض النقاد رغبتهم فى أن يلتزم مؤلف الكتاب بذلك الإطار القديم، فذهب ناقد مجلة المقتطف (فى عدد فبراير ١٩٣٢).

تمثل الجو المصرى فى صفات أشخاصها مقدمة هذا الكتاب فى دراسته التى وضعها عن «مقدمات المؤلفين لقصصهم الطويلة أو لمجموعات قصصهم القصيرة» التى نشرها معهد الدراسات الشرقية عام ١٩٤١ وأشار المستشرق الألمانى **بروكلمان** فى الجزء الثالث من ملحق موسوعته عن تاريخ الأدب العربى إلى كتاب «المتمردون».

أما مجموعة «فى البيت والشارع»، فقد أصدرتها عام ١٩٣٣ ـ وتضم أربع عشرة قصة.. وقد انتقد **إبراهيم عبدالقادر المازنى** مؤلف «إبراهيم الكاتب» و«حصاد الهشيم» اللغة المصرية الدارجة فى حوار بعض القصص، لكنه أشاد بما فى القصص من «براعة فى الحبك ومهارة فى السبك، وحذقاً فى تعليق الأنفاس».

أما **محمد حسين هيكل** مؤلف «زينب» و«هكذا خلقت»، فقد كتب عنها فى صحيفة «السياسة» فى عدد ١٩ مارس ١٩٣٣.

«للنشأة فى الحياة والسلوك فيها أثر على الأديب أعمق الأثر، أثر على نظره للناس وعلى تفكيره فى الحياة وعلى أسلوبه وعلى شخصيته الأدبية كلها، ولذلك نرى فى قصص **محمود كامل** دفعاً من الحياة الواقعية المصرية، وإن يكن يحاول متأثراً بقراءاته الفرنسية أن يصبغها بصبغة التحليل النفسى الفرنسى، وهذا التحليل حسن لذاته، وهو جيد فى كثير مما يكتب **محمود كامل**».

[فى المسرح]

كانت تجربتى الأولى فى المسرح لما شاهدت نجاح فرقة رمسيس، فكتبت مسرحية «الوحوش»، وقدمتها **ليوسف وهبى** عام ١٩٢٦ وأخرجتها الفرقة على مسرح رمسيس بالقاهرة باللغة المصرية الدارجة. ثم مثلت فى أكثر من قطر عربى. فقد افتتحت بها فرقة «**إبراهيم الأكورى**» فى تونس موسمها المسرحى عام ١٩٣٣ وذلك بعد أن نقل الحوار المصرى الدارج إلى العربية الفصحى الأستاذ **محمود بورقيبة**. وفى الوقت الذى كانت تمثل فيه «الوحوش» على مسرح البلدية بتونس كانت الجمعية المصرية فى الجامعة الأمريكية ببيروت تمثل مسرحية أخرى لى هى «فاطمة» على مسرح وست هول، وهى المسرحية التى كنت قد كتبتها لفرقة **فاطمة رشدى** عام ١٩٢٩ ومثلتها على مسرح حديقة الأزبكية.. وقد أشار المستشرقون المتوفرون على دراسة الأدب العربى إلى هاتين المسرحيتين، خاصة على صفحات مجلة مدرسة الدراسات الشرقية بلندن. وأشار المستشرق **جاكوب لانداو** فى كتابه «دراسات فى المسرح والسينما العربيين» إلى مسرحية «الوحوش» كما أشار **بروكلمان** إلى مسرحية «فاطمة».

صدرت القصة الطويلة «حياة الظلام» فى مستهل عام ١٩٣٤ فى الطبعة الأولى من كتاب «٨ يوليو» الثمانى قصص صدرت بأطولها «حياة الظلام».

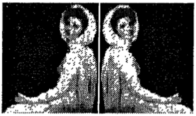
لقد أغرانى نجاح فكرة القصة المصرية القصيرة وخلو السوق الأدبية العربية من مجلة قصصية متخصصة على إصدار مجلة أخرى بعد أن نجحت مجلة «الجامعة»، وهى مجلة «الـ ١٠ قصص» التى بدأت نصف شهرية فى يناير ١٩٣٦ ـ وقد حاولت إصدارها على نسق المجلة التى كانت تصدر فى انجلترا باسم «العشرين قصة»، وكان كل عدد من أعداد المجلة يضم عشر قصص مصرية ومترجمة.

وقد اشترك فى العدد الأول كتاب شبان من بينهم **جمال الدين حافظ عوض ابن أحمد حافظ عوض** أحد عمالقة الصحافة المصرية فى القرن العشرين، ولم تكد تصدر بضعة أعداد حتى أعلنت فى افتتاحية المجلة أننى أتعهد أن أجعل قصص العدد كلها مصرية صميمة.. حتى القصة المترجمة قصة مصرية كتبها إنجليزى بالإنجليزية ونشرت فى مجلة تصدر فى لندن، وتجد مثلا قصة باسم «سجين أسيوط» مترجمة عن اللغة الإنجليزية. ومع ازدياد عدد القصص وإقبال القراء اتسعت صفحات المجلة وأصبحت مجلة «الـ ١٠ قصص» هى مجلة «الـ ٢٠ قصة».

أصدرت قبل أن أتجاوز الثلاثين من عمرى سبع مجموعات قصصية ضمت أكثر من مائة قصة طويلة ومتوسطة وقصيرة، عدا مسرحيتين قصيرتين. وفى عام ١٩٣٧ أصدرت كتاب «أنت وأنا» الذى ضم إلى جانب ثلاث عشر قصة ترجمة لبعض أشعار الشاعر الفرنسى بول **جيرالدى** التى ظهرت بالفرنسية بالعنوان نفسه.

فى ذلك الوقت أحسست بأننى أستطيع أن أؤدى رسالة اجتماعية ■

إعداد : **فوزى سليمان**



يوميات لص*

جان جينيه

-١-

قـلابس السجناء مخططة بالأبيض والوردى. اخترت هذا المكان الذى يبهجنى، تلبية لأوامر قلبى، ففيه على الأقل، أملك القدرة على رؤية المعانى التى أرغبها: العلاقة الحميمة بين الزهور والسجناء. فرَقّةُ وهشاشةُ الزهور هما من طبيعة النسيج ذاته لبلادة السجناء الوحشية، ويتجلى انفعالى فى التذبذب بينهما، ولو رسمت سجيناً لزينته بالزهور حتى يختفى تحتها، ويصبح بدوره زهرة جديدة عملاقة.

لقد غامرت بالسير بحب، فى الطريق الذى يسميه الناس شراً، فقادنى إلى السجن. والرجال المحكومون بالشر، ليسوا دائمًا نبلاء، إلا أنهم يملكون فضائل الرجولة، وهم يندفعون برضا ودون شكوى، بإرادتهم أو بسبب حادثة فُرضت عليهم، إلى الخزى والعار، بقوة اندفاع عاطفة الحب ذاتها التى تطيح بالبشر.

لعبة الحب، تفضح عالماً لا مسمى، تكشفه لغة غير مدونة، تهمس فى الأذن ليلا بصوت مبحوح، وتنسى عند الفجر. ويوافق المجرمون بلا أمل، على تنظيم عالم محرّم، يعيشون فيه، منكرين فضائل العالم الخارجى. الهواء هناك يبعث على الغثيان، لكنهم يتنفسونه، ويأخذوننى معهم، كما فى الحب، بعيداً عن العالم وقوانينه. عالمهم ينضح بالعرق والمنى والدم، ويقدم لجسدى وروحى العطشى الإخلاص الذى أنشده.

لقد ملتُ إلى الشر، لأن العالم يطفح بالأوضاع الشهوانية ذاتها التى توجد هنا. إن مغامرتى التى لم يحكمها قط التمرد أو الشعور بالظلم، هى مجرد سعى نحو ألفة طويلة مرهقة ومثقلة بطقوس احتفالية شهوانية غريبة وكثيفة ـ طقوس مجازية تقود إلى السجن وتتوقعه ـ وهى العقوبة والمبرر أيضًا للجريمة المتكررة التى ستكون علامة للخزى والعار.

وأقصى مكان يقودنى إليه لوم الآخرين، هو، فى رأيى، المكان المثالى



للأنقياء، بمعنى أنه المكان الأكثر توافقًا واضطرابًا وهيامًا للاحتفال بأكثر الأعراس فجورًا، وحين تنتابنى الرغبة للشدو بكل ذلك، أستعين بما يقدمنى بأروع أشكال الحساسية طبيعية وفتنة، التى يثيرها زى المساجين الغريب. فنسيج المادة نفسها يستدعى، بلونه وخشونته أيضًا، أشكال زهور مزغّبة البتلات بلطف، تفاصيلها تكفى لربط فكرة القوة والعار مع أكثر الأشياء الطبيعية هشاشة وقيمة. هذا التداعى الذى يكشف لى بعض نفسى، لا يستطيع عقلى أن يتجنّبه ولا يوحى بنفسه لعقل آخر.

وهكذا، تقدمت بضعفى إلى المذنبين، أردت أن أدعوهم بأسماء ساحرة، وأن أطلق على جرائمهم، تواضعًا، أرّق الاستعارات، فأنا أفضّل أن أتخيلهم فى سجن Guiana، الأقوى، بقرن هو الأكثر صلابة يحجبه قماش فى رقة الناموسية، وكل زهرة بداخلى تشع بحزن جليل وتعبّر عن ندم أو موت. وبدأت البحث عن الحب الملائم لمستعمرة العقاب، كان وجدانى كله يدفعنى بالأمل للوصول إلى هذا الحب، يمنحنى قبسًا منه، يقدم لى مجرمين، أو يقدمنى إليهم ويحثنى على الجريمة.

وأنا أكتب هذه الكلمات، يعود آخر السجناء إلى فرنسا من سجن Guiana. الفراغ الذى تشعر به يشبه ذلك الذى يشعر به ولىّ العرش حين تجرّده الجمهورية من كرسيه.

إنهاء مستعمرة العقاب تلك، منعنا من أن نصل بعقولنا المتقدة إلى المناطق الأسطورية السرية، لقد قُمعتْ بسرعة، أكثر حركاتنا درامية، خروجنا، وركوبنا السفينة، والمسيرة البحرية التى تمت برءوس محنية، العودة إلى فرنسا، موكب الذهاب نفسه معكوسًا، كل هذا لا معنى له فى داخلى، كان تدمير المستعمرة يعادل نوعًا من العقوبة للعقوبة، لقد أُخصيت وجُردت من عارى وشنارى.

أيقظونا بسرعة دون اهتمام بقطع رءوس أحلامنا عن أمجادها.

السجون فى الوطن لها سطوتها، فهى ليست الشىء نفسه، إنها قاصرة، ليست لديها تلك الرشاقة والجاذبية المتواضعة، الجو هناك ثقيل، حتى إنك تجر نفسك، تزحف. سجون الوطن أكثر ثباتاً وانتصاباً، أكثر إظلاماً وقسوة. العذاب البطىء المهيب لمستعمرة العقاب كان أكثر إزهاراً للقنوط، لذا فسجون الوطن، المعبأة بالأشرار، تبدو سوداء بهم كالدم المقذوف عبر غاز الكربون ـ قلت سوداء لأن ملابس المذنبين ـ وليس الأسرى أو المعتقلين أو حتى السجناء فهذه الكلمات أكثر نبلا من أن تطلق علينا ـ تدفعنى لذلك دفعاً لبؤس نسيجها ولونه البنى القذر ونحو هؤلاء المذنبين ستتجه رغباتى.

إننى أدرك التشابه الخارجى الهزلى للسجناء فى المستعمرة أو السجن، فهياكل المحكوم عليهم تبدو دائماً متزعزعة بسبب القباقيب الضخمة الرنانة التى يلبسونها، وعند استخدامهم عربة اليد، قد تنكسر فجأة وبشكل غبى، وعند حضور الحارس يخفضون رءوسهم ويحملون بأيديهم تبعاتهم التى تحميهم من الشمس، بعضها مزين بوردة مسروقة منحها الحارس للأصغر سناً، ويتخذون أوضاعاً بائسة مهينة، وإذا ضربوا فإن شيئاً ما بداخلهم يتيبس ويغدو ثابتاً، فالجبان والغادر، والجبن والغدر، كل ذلك يغدو صلباً حين يظل طويلا فى أنقى وأشد حالاته، كما يتصلب الحديد الساخن عند وضعه فى الماء، فيصرون على التصرف بحقارة برغم كل شىء، ومع ذلك، فإنى أشيد بالمشوهين والممسوخين فهم أنبل المجرمين الذين يعبدهم ضعفى.

وأقول لنفسى: كان على الجريمة أن تنتظر طويلا حتى تثمر نجاحات كاملة مثل «بيلورج» أو «إنجل سن»، ولكى تقضى عليهم ـ الكلمة قاسية ـ كان من

جـان جـينيه



الضرورى أن يتزامن ويتوافق حشد من المصادفات، فلابد أن يضاف لنبل ملامحهم ورشاقة أجسامهم تذوقهم الخاص للجريمة، والظروف التى دفعتهم للإجرام، والقوة الأخلاقية القادرة على تقبل هذا المصير، ثم أخيرًا قبول العقوبة بقسوتها الفعلية النوعية التى تمكن المجرم من أن يتألق داخلها، وفوق ذلك كله مساحات الظلام. فإذا دخل البطل مع الليل فى قتال وهزمه، فإن مزقًا كثيرة منه تظل عالقة به.

إن الشروط نفسها التى تحكم المجرم هى التى تحكم نجاح الشرطى السرى الماهر، التردد ذاته والتبلور نفسه للظروف المواتية. أنا أعجب بالاثنين، وإذا أحببت جرائمهما فذلك بسبب العقوبة التى ستقع عليهما، فأنا لا أفترض أنهما لايتوقعان العقاب، أجابنى الملاكم السابق «ليدو» مبتسماً: جرائمى؟ قبل أن أرتكبها ندمت عليها.

ومهما كان الأمر، فقد أردت صحبة هؤلاء القوم، لعل كأس حبى تمتلئ حتى الثمالة.

لا أريد أن أخفى فى هذه اليوميات الأسباب الأخرى التى جعلتنى لصًا، أبسطها جميعاً الحاجة إلى الطعام، وهكذا فإن التمرد أو القسوة أو الغضب أو أية مشاعر مشابهة لم تدخل قط مجال اختيارى.

وبعناية شديدة، وحرص غيور، جهزت لمغامرتى كما يجهز المرء مخدعه أو يرتب غرفة حبه.

كنت أتحرق شوقاً إلى الجريمة.

-٢-

أطلق لقب العنف على كل عاطل عن العمل تواق إلى الخطر، وهو عنف يمكن أن تلحظه فى نظرة أو خطوة أو ابتسامة، تثير فى داخلك زوبعة أو إعصاراً، عنف هادئ يوهن عزيمتك ويقلقك، وتردد أحياناً: «ولد فريد فى نوعه».

كانت ملامح «بيلورج» الرقيقة عنيفة للغاية، كانت رقتها بالذات هى مصدر عنفها، عنف يد «ستلتانو» الوحيدة الراقدة ببساطة على المائدة، كانت تجسد الخطر مستريحاً.

عملت مع لصوص وقوادين، أخضعتنى لهم سلطتهم، لكن قليلا منهم من أثبت أنه شجاع بالفعل، بينما الوحيد الذى كان شجاعاً لم يكن عنيفاً.

كان «ستلتانو» و«بيلورج» و«مايكل» جبناء، و«جافا» أيضاً، حتى وهم فى سكونهم، مبتسمين بلا حراك، يتسلل من عيونهم وأنوفهم وأفواههم وأيديهم وصدورهم المنتفخة، ومن خلال تلك الأكمة الوحشية لربلة الساق تحت قماش صوفى أو قطنى، غضب مشع قائم، تراه كالضباب الخفيف، لاشىء يشير إليه تقريباً سوى غياب ظواهره العادية يبدو وجه «رينيه» ساحراً فى البداية، الانحناءة السفلى لأنفه تضفى خبثاً واضحاً، اللون الأزرق الشاحب نوعاً ما لوجهه القلق يجعلك مهموماً، عيناه قاسيتان، حركاته هادئة وواثقة، يضرب الشواذ فى دورات المياه، بهدوء، يفتشهم ويسرقهم، وكلمسة أخيرة، يركلهم فى الوجه بكعب قدمه أحياناً، لا أحبه، لكن هدوءه يسيطر علىّ. يتجول، حين يوغل الليل، حول المباول أو فى الحدائق وتحت

الأشجار فى الشانزليزيه، وقرب المحطات أو فى غابة بولونيا، بهمة لاتعرف الكلل أو الرومانسية، حين يعود فى الثانية أو الثالثة صباحاً، أشعر أنه معباً بالمغامرات، كل جزء من جسده الليلى مغموس بالمغامرة، يداه وذراعاه، ساقاه والجزء الخلفى من رقبته، وهو غير واع بهذه الأعاجيب، يخبرنى بمغامراته بلغة صريحة وهو يخرج من جيوبه غنائم المساء من خواتم ودبل وغيرها، يضعها فى كأس زجاجية فتملؤها.

حين يجلس قربى على السرير، تنتزع أذنى تفاصيل مغامراته، لا يدهشه الشواذ ولا تصرفاتهم التى تسهّل له عمله: كان الضابط بملابسه الداخلية وسرق محفظته (يقول: عملت محفظته) ويلاحظه الضابط فيشير إليه بإصبعه السبابة آمراً «اخرج برّه»، ويجيب رينيه الفتى العاقل «أتظن نفسك فى الجيش» وينهال بضربة على جمجمة الرجل العجوز. أو ذلك الرجل الذى أغمى عليه حين فتح «رينيه» درجًا ووجده مليئًا بحقن المورفين، وأصابته الدهشة، بينما الشاذ يركع على ركبتيه أمامه منكسراً. وأنا أصغى لهذه التقارير، أشجعه وأنصحه فقد كان يستمع لى، فقد نما جسمى وأصبح أقوى، على قد ممشوق متوافق مع حياة الرجولة، أقول له: لا تبدأ الحديث مع الزبون، دعه يأت إليك، دعه يتأرجح، وحين يعرض عليك الأمر تصنّع الدهشة ومثّل عليه دور البليد قليل الفهم.

وكل ليلة أحصل على قليل من المعلومات، يصنفها خيالى ولايتوه فيها، وأنفعل، فيما يبدو، حين ابتعث بداخلى دور المجرم والضحية، وفى الواقع، أشع فى الليل وأنا استعرض الضحية والمجرم يتولدان داخلى، وأجمعهما فى مكان ما، وقرب الصبح أهتز طرباً وأنا أرى الضحية يقترب من الموت والمجرم يساق إلى مستعمرة العقاب أو يقطع رأسه بالمقصلة.

وهكذا يمتد انفعالى إلى بعيد من نفسى، إلى السجن. إن مصائر ولعنات هؤلاء الرجال عاصفة، دون رغبتهم، إن أرواحهم مثقلة بعنف غير مرغوب، جعلوه أليفًا هؤلاء الذين تنفسهم هو العنف، بسطاء فى علاقاتهم بأنفسهم، فكل حركة فى هذه الحياة الخربة الظريفة، بسيطة وصريحة ونقية كضربة رسام هندسى عظيم، ولكن إذا اصطدمت هذه الحركات مرة، تنفجر العاصفة، ويقتلنى البرق أو يقتلهم. وهل يقارن عنفهم بعنفى الذى يضطر أن يقبل عنفهم، ويرغبه وينسبه لنفسه، يصدّه ويستنفده ويفرضه على نفسى لأفكر فيه وأعرفه وأميزّه وأتوقع خطره. عنفى كان ضرورياً وموجهاً للدفاع ولإبراز خشونتى وصرامتى، أما عنفهم فكان كاللعنة، ينبثق من نار داخلية يرافقها نور خارجى يتركهم شعلة ملتهبة، تضيؤنا، وأعرف أن مغامراتهم طفولية وهم أنفسهم أغبياء، فهم على استعداد لأن يقتلوا أو يقتلوا من أجل لعبة ورق كانوا يغشون فيها.

هذا التحديد للعنف بأمثلة متعارضة عديدة، يبينّ لك أنى لا أستخدم الكلمات أفضل استخدام لتصوير حادثة أو بطل، ولكن لتخبرك بشىء ما عن نفسى، وبالتالى فإن مساهمة القارئ هنا ستكون ضرورية، ومع ذلك سأحذره حين تفقدنى حماستى المفرطة موضع قدمىّ.

كان **ستلتانو** ضخمًا قوياً، رشيق الخطوة واثقها، سريعة مرنة آثمة، وكان نبيهاً. يقع جزء كبير من قوته فى لعابه الذى ينقله من جانب إلى آخر فى فمه، ويطلقه أحيانا أمامه مثل البرقع. وكنت أتساءل من أين يأتى بكل هذا اللعاب، فلعابى لم يكن له إطلاقا زلاقة أولون لعابه، كان يستطيع أن يشكل منه آنية زجاجية شفافة وهشة، وكنت أتخيل شكل عضوه لو بلله بمثل هذا اللعاب، فيحيطه بنسيج رائع، أسميته سراً «قناع السرايا».

كان يلبس على رأسه قبعة مقطوعة من أعلاها، حين كان يقذفها على أرض غرفتنا تبدو فجأة كجثة طائر جعل مكسور الجناح، لكن حين يلبسها ويجذبها قليلا فوق أذنه ترتفع حافتها لتكشف عن أجمل خصل الشعر الأصفر، هل أتحدث عن عينيه اللامعتين الدافئتين المنكسرتين؟ يمكن القول إن سلوكه كان قليل الحياء، فجفناه المغلقان ورموش عينيه الشقراء الكثيفة المتألقة تبعث ظلال الشر لاظلال المساء. وفى النهاية، ما المعنى الموجود فى مشهد يطربنى: شراع فى ميناء يرتفع بغير انتظام، قليلا قليلا، لينتشر بصعوبة على صارى سفينة، مترددا فى البداية ثم بحزم، إذا لم تكن هذه الحركات هى الرمز نفسه لخطوات حبى لستلتانو.

قابلته فى **برشلونه**، كان يعيش وسط الشحاذين واللصوص العاهرات، رأيته أنيقًا، لكن يجب الأخذ فى الاعتبار أن ذلك كان مقارنة بحالتى المزرية آنذاك، فقد كانت ملابسى رثة وقذرة، وكنت أشعر بالجوع والبرد، وكانت هذه أكثر فترات حياتى بؤساً.

-٣-

إسبانيا ١٩٣٢: كانت إسبانيا آنذاك تعج بالحشرات، أعنى الشحاذين. يدورون من قرية إلى أخرى، يذهبون إلى الأندلس لدفئها، ولقطالونيا لغناها، لكن البلد كلها كانت محببة لنا، وهكذا كنت قملة من هذا القمل، وكنت أعى ذلك تماماً.

كنا نتجول فى «كال مديوداء «وكال كارمن»، ننام أحياناً ستة أشخاص فى سرير دون ملاءات، ونخرج من الفجر لنشحت فى الأسواق، نخرج جماعات ثم نتفرق، نحمل سلال الخضراوات لربات البيوت لقاء ربطة كراث أو ثمرة لفت بدل النقود، ونعود عند الظهر لنطبخ

حساءً من هذه الفضلات، إنها حياة الحشرات التى سأصفها لكم.

رأيت فى برشلونه أزواجًا من الذكور يحبون بعضهم بعضاً، أكثرهما حبا يقول للآخر: سآخذ السلة عنك هذا الصباح.

يأخذ السلة ويمضى ليشحذ له ـ يوما ما جذب سلفادور السلة من يدى قائلا: سأشحذ عنك.

كان الثلج يتساقط، خرج إلى الشارع المتجمد، يرتدى سترة بالية ممزقة، جيوبها مقطعة ومتدلية خارجها، وقميصاً تيبس من القذارة، كان وجهه بائسًا، ماكراً، قذراً فلم نغسل وجوهنا بسبب البرد، عاد عند الظهر بقليل من الخضراوات وقطعة دهن. وألفتَ الانتباه هنا إلى أحد تلك الجروح المرعبة التى كشفت لى عن الجمال. حب أخوى هائل ملأ جسمى وحملنى إلى سلفادور.

تبعته بعد خروجه، ورأيته من بعيد يتوسل إلى السيدات، أعرف الصيغة فقد تسولت لنفسى وللآخرين، صيغة تمزج بين الدين والإحسان، وتوحّد بين الفقير والله، تنبعث بذل من القلب، حتى إنى تخيلت أنها تضفى رائحة زهر البنفسج على نفس الشحات الصريح المشع الذى ينطقها. فى كل ربوع إسبانيا، وفى الوقت ذاته، كان الشحاذون يقولون «لله. لله».

ودون أن أسمعه، أتخيله ينطقها عند كل كشك ولكل ربة بيت يقابلها، كنت أحتفظ بعينى عليه، كالقواد يراقب عاهرته، لكن مع حنان ورقة فى قلبى.

وهكذا، فإن إسبانيا وحياتى كمتسول فيها، جعلتانى أليفا مع جلال المذلة والبؤس، لأن الأمر يحتاج كثيراً من الغرور والحب لتزيين هذه المخلوقات القذرة المحتقرة، يحتاج لكثير من الموهبة، التى جاءتنى رويداً رويداً، ومع ذلك فقد لا أستطيع أن أصف لكم آلية عملها، على الأقل أستطيع القول إنى

جان جينيه



روضت نفسى ببطء على اعتبار أن الحياة البائسة هى ضرورة مقصودة. لم أحاولْ أن أجعل منها قط شيئاً آخر أكثر مما تعنيه، لم أحاول أن أزينها أو أتستر عليها، بل على العكس أردت تأكيدها بكل دناءتها، وبدت لى ظواهرها القذرة علامات أبهة وجلال.

فزعت ذات مساء، وهم يفتشوننى بعد غارة مفاجئة من الشرطة على أماكن تجمعنا، أخرج المخبر بدهشة أنبوبة فازلين من جيبى مع أشياء أخرى، وجرؤنا أن نتبادل النكات حولها حيث إنها كانت تحتوى على مرهم «أبو فاس» (المانثولاتو).

ضحكنا بشدة وألم مع الضابط الذى يكتب المحضر حيث قال:

ـ تأخذه عن طريق الأنف، حاذر أن تصاب بالبرد فقد تصيب رفيقك بالسعال الديكى.

أترجم هنا بضعف، بلغة صعلوك باريسى، السخرية الخبيثة للجمل الإسبانية المشرقة الحقود ، وكل الأمر يتعلق بأنبوبة فازلين، مثنية نهايتها، مما يعنى أنها كانت مستعملة، لكنها كانت وسط كل الأشياء التى أخرجت من جيوب الرجال فى الغارة، علامة الدناءة نفسها التى أخفيت بعناية فائقة، لكنها أيضا كانت دلالة الظرف السرى التى ستنقذنى من الاحتقار حين أقفل باب الزنزانة، وفور أن استعدت روحى المعنوية لتقبل سوء حظ هذا الاعتقال، لم تفارقنى صورة أنبوبة الفازلين. أظهرها لى رجال الشرطة منتصرين، يغيظوننى، فذلك ينعش انتقامهم وكراهيتهم واحتقارهم، ولكن ياللعجب، فإن ذلك الشىء الذى بدا للعالم كله ـ مركزاً فى رجال الشرطة، وعلى وجه الخصوص تلك الزمرة من البوليس الإسبانى التى تنبعث منها رائحة الثوم والعرق والزيت، وتبدو بعضلات جسور وأخلاق عالية ـ قذراً ودنيئًا، أصبح ثميناً للغاية فى نظرى، برغم أنه لم يحظ بالاهتمام مثل الأشياء الكثيرة الأخرى التى لاحظتها، فقد بقيت أنبوبة الفازلين على الطاولة رصاصية شاحبة ومثنية. تواصلها الجوهرى وخدرها المدهش وسط كل الأشياء العادية فى مكتب شرطة السجن ـ المقعد الطويل، والمحبرة، والتعليمات والمقاييس والرائحة ـ واللامبالاة العامة، كل ذلك أصابنى بالأسى، وجعلتنى محتويات الأنبوبة أستحضر إلى ذهنى مصباحا زيتياً (ربما لطبيعتها اللزجة) كضوء ليلى قرب كفن.

فى وصفها، أعيد تجسيدها، لكن الصورة التالية قطعت علىّ تفكيرى: تحت أحد أعمدة النور، فى شارع فى المدينة التى أكتب فيها، أرى وجها شاحبًا لامرأة عجوز، مدوراً وصغيراً ومسطحاً كالقمر، اقتربت منى وقالت إنها فقيرة جداً وتحتاج بعض النقود، رقة ذلك الوجه القمرى كشفت لى على الفور أن تلك المرأة قد خرجت لتوها من السجن.

قلت لنفسى «إنها لصة». وأنا أبتعد عنها، قادنى نوع من حلم يقظة مكثف يعيش فى أعماقى، إلى التفكير بأنها قد تكون أمى التى لم أعرف عنها شيئا منذ هجرتنى وأنا فى المهد، وتمنيت أن تكون

تلك المرأة العجوز التى «تشحت» بالليل: أمى.

وفكرت وأنا أبتعد: ماذا لو كانت هى بالفعل؟ كنت سأغطيها بالزهور والزنبق والورود والقبلات! وسأبكى بضعف فوق ذلك الوجه المدور الساذج وتلك العينين السميكتين القمريتين. ولكن لماذا أبكى؟ وسرعان ما استبدلت هذه الظواهر العادية للضعف بإشارات أخرى خسيسة ودينية، قصدت أن تعنى القبل نفسها والدموع والزهور.

فكرت وأنا أفيض بالحب «سأكون سعيداً لو ربّت عليها» (هل كلمة زنبق glaïeul التى ذكرتها هى التى استدعت كلمة لعاب glaviaux).

أريد أربّت عليها أو أتقيأ فى يديها لكنى سأموت حبا فى تلك اللصة التى هى أمى. أنبوبة الفازلين التى كنت أزمع أن أرطب بها عضوى، هى التى استدعت من خلال حلم يقظة جال فى أزقة المدينة المظلمة، أكثر وجوه الأمهات دلالا وثباتًا فى الذهن، لقد خدمتنى فى أفراح سرية عديدة، وفى أماكن غدية بعقوباتها الحازمة، هذه الأفراح التى أصبحت شرط سعادتى، كما يشهد منديلى المبقع بالمنى. كانت كراية تعلن انتصاراتى على الشرطه فى الأماكن السرية، وهى مستلقية هناك على المكتب، كنت فى زنزانة، لكنى أعرف أنها ستتعرض للسخرية طوال الليل من مجموعة رجال الشرطة الأقوياء المتأنقين، حتى إن أضعفهم لو ضغط قليلا بإصبعيه عليها، فسينطلق منها أولا صوت ضعيف ثم شريط من الصمغ الذى يستمر فى الانبثاق فى صمت مخيف. ومع ذلك، فإنى متأكد أن هذا الشيء التافه المتواضع سيقف فى وجوههم، وسيكون قادراً على إثارة كل شرطة العالم بمجرد وجوده. وسيجر على نفسه المذلة والكره والغضب الأبيض البليد، سيداعبهم قليلا كبطل أسطورى يستمتع باستثارة غضب الآلهة، غير قابل للتلف ومخلص لكبريائى وسعادتى. أود لو أترنم بأحدث الكلمات الفرنسية من أجل أنبوبتى، أحارب فى سبيلها، وأقيم المذابح على شرفها، وأزيّن الريف عند الشفق برايات حمر، كنت بالفعل أفضل نزف الدم على أن أتنصل من ذلك الشيء السخيف.

إن جمال الفعل الأخلاقى يعتمد على جمال التعبير عنه. وأن تقول إن ذلك الشيء جميل، هو أن تقرر أنه سيكون كذلك، ويبقى أن نبرهن أنه كذلك، الفعل يكون جميلا إذا حرّضنا وألهب حناجرنا الغناء، وهذه هى وظيفة الصور، للتواصل مع أبهة العالم المادى. أحياناً الوعى الذى نتأمل به عملا دنيئًا مشهوراً، وقوة التعبير التى تدل عليه، تحثنا على الغناء، هذا يعنى مثلا أن الغدر يكون جميلا إذا دفعنا إلى الغناء. أن أخون اللصوص، ليس فقط أن أجد نفسى فى العالم الأخلاقى ثانية، ولكن أن أجد نفسى مرة ثانية فى عالم الشذوذ. جسمى ينمو ويقوى، وبالتالى أصبح سيد نفسى، أملى ما أريد، وحسب المنطق الرجولى، فإن كلمة جمال تعنى لى الصفات المتوافقة والمتناغمة للوجه والجسد، يضاف إليها أحيانا سماحة القوة، الجمال آنذاك يسير بصحبة العظمة والسيادة والظواهر المسيطرة. ونتخيل أن أمثال هؤلاء الرجال يتحلون بمواقف أخلاقية معينة، وأنه بغرس هذه الفضائل فى أنفسنا، نأمل أن نمنح وجوهنا البائسة وأجسادنا العليلة القوة التى يملكها أحبتنا بالطبيعة، لكن للأسف هذه الفضائل التى لم يملكوها قط، هى نقاط ضعفنا.

ـ ٤ ـ

وأنا أكتب الآن، أستغرق فى التفكير بأحبتى، أود لو مسحت أجسادهم بالفازلين الذى سرقته، أود لو استحمت عضلاتهم بتلك المادة الناعمة الرقيقة نصف الشفافة، التى بدونها سيبدون أقل نضارة.

يقال إنه حين ينقص طرف من جسد الإنسان، فإن الطرف الباقى ينمو بشكل أقوى. أملت لو أن قوة الذراع التى فقدها «ستلتانو» قد تركزت فى عضوه، تخيلت لمدة طويلة عضواً صلبًا مثل الهراوة، قادراً على أكثر الوقاحات خيالية، مع أن ما سمح لى به «ستلتانو» هو النظر إلى الساق اليسرى لبنطلونه الأزرق القطنى حيث يرقد نائمًا بفضول، وتسكن أحلامى، لولا أنه فى لحظات غريبة يضع يده اليسرى عليه، ويقرص النسيج القطنى بخفة بأظافره، لا أعتقد أن لحظة مرت عليه فقد فيها سكينته واطمئنانه، وخاصة معى كان هادئاً جداً، يراقبنى وأنا أتشوق له بابتسامة صفيقة غير متحدية، أعرف أنه سيحبنى.

قبل أن يعبر «سلفادور» عتبة فندقنا والسلة فى يده، خرجت [illegible] وقبلته فى الشارع، لكنه دفعنى جانباً وهو يقول «هل أنت مجنون! ماذا سيظن الناس بنا؟!». كان يتكلم الفرنسية جيداً، لقد تعلمها فى إقليم «بيربنان»، حيث اعتاد الذهاب لجمع العنب. استدرت وقد جرحت بعمق. كان وجهه أرجوانيا، ككرنبة شتائية، لم يبتسم، لقد صدم، لابد أنه قال فى نفسه: «ذلك جزائى، أستيقظ مبكراً وأخرج للتسول فى الثلج وهو لا يعرف كيف يتصرف». كان شعره أشعث ومبتلا، وخلف النافذة كانت وجوه تحدق بنا، فالجزء الأسفل من الفندق كان يحتله مقهى يفتح على الشارع، ولابد من عبوره لنصعد إلى غرفنا، مسح «سلفادور» وجهه بكمه ودخل، ترددت، ثم تبعته. كنت فى العشرين من عمرى، اتجه نحو المطبخ والسلة فى يده، ماراً بالشحاذين وأولاد الشوارع، كان يتقدمنى، قلت له:

ـ ما حكايتك؟

قال: أنت تلفت الأنظار إلينا.

قلت: وما الخطأ الذى ارتكبته؟

- الناس لا تقبّل بعضها بهذه الطريقة فى الشارع... الليلة إذا أردت.

قالها باستياء ساحر وبالترفع ذاته:

أردت ببساطة أن أبدى له اعترافى بجميله، وأن أدفئه بحنانى الضئيل.

قلت: إلى أين ذهب فكرك؟

اصطدم به أحدهم دون اعتذار، فأبعده عنى، لم أتبعه إلى المطبخ، صعدت لأجلس على مقعد طويل كان شاغراً قرب الموقد، ومع أنى عاشق للجمال بقوة، فلم أشغل فكرى كثيراً بحب هذا الشحات البيتى البائس الذى تنقصه الجرأة، ولا بكيفية الاهتمام بردفيه النحيلين، أو ما العمل لو كان لسوء الحظ، يمتلك آلة ضخمة كان «الباريوتشينو» فى ذلك الوقت مأوى يزدحم بالأجانب أكثر منه بالإسبان، وكانوا جميعاً صعاليك فى حالة شديدة من البؤس. كنا نرتدى فى أغلب الأحيان، قمصاناً خضراء لوزية أو بيضاء من الحرير، وأحذية خفيفة بالية تقريباً، وكان شعرنا يلتصق ببعضه حتى يبدو كأنه مشقق. لم يكن لنا قادة بالمعنى المفهوم، ولكن كان هناك من يشير علينا بفعل كذا وكذا، ولا أستطيع أن أفسّر لماذا أصبحوا كذلك، ربما نتيجة لعملية رابحة قاموا بها فى بيع أسلابنا الضئيلة، كانوا يعتنون بشئوننا، ويأخذون عمولة معقولة عن الأعمال التى يرشدوننا إليها، لم نكن نكوّن عصابات منظمة فاجرة بالمعنى المفهوم، لكن وسط تلك الفوضى الكبيرة من البذاءة، فى تلك الحارة المبقعة بالزيت والبول والخراء، كان قليل من المتشردين والصعاليك يعتمدون على من هو أكثر ذكاء منهم. الدناءة كانت تشع من عديد من الشباب صحبتنا، وبشكل أكثر بريقًا وغموضًا من قلة رائعة، غلمان كانت أجسادهم ونظراتهم وإشاراتهم محملة

جـــان جـــيـنـيــه



بجاذبية جعلت منا هدفها، وبهذه الطريقة ترنحت أمام أحدهم، ولكى أنصف «ستلتانو» صاحب الذراع الواحدة سأنتظر بضع صفحات، وليكن معلومًا من البداية أنه كان خاليًا من أية فضيلة، كل تألقه وقوته كانا بين ساقيه. فكل ما هنالك كان جميلا، حتى إن كل ما يمكننى أن أصفه به أنه كان كالمولد الكهربى، يظن المرء أنه ميت، لأنه نادراً ما يثار، وإذا حدث فببطء، فى الظلام يولد فى بنطلون مزرر جيداً بيد واحدة، وإشراقه يجعل حامله متقداً.

علاقتى مع «سلفادور» استمرت ستة أشهر، لم تكن أكثر العلاقات فتنة ولكنها الأكثر خصباً، أحببت ذلك الجسد الواهن والوجه الشاحب وشعرات الذقن النابتة المضحكة، كان يرعانى، لكنى كنت بالليل، أخلى بنطلونه من القمل على ضوء شمعة، كان القمل يسكننا، وأصبح وليفنا، جلب إلينا حضوراً وحيوية، حتى إنه حين يتركنا تصبح ملابسنا بلا حياة. كنا نحب أن نعرف أين تتجمع لنشعر بهذه الحشرات نصف الشفافة، ومع أنها غير أليفة إلا أنها كانت جزءاً منا، حتى إن قملة من شخص ثالث كانت تزعجنا، كنا نطاردها ليلا على أمل أن يفقس بيضها نهاراً، نسحقها بأظافرنا بلا قرف أو كراهية، ولا نلقى بجثثها أو بقاياها فى الزبالة، بل نتركها تسقط على ملابسنا الداخلية المهلهلة، وتنزف دماءنا.

كان القمل العلامة الوحيدة لنجاحنا، نجاحنا السفلى، وأصبح مفيداً لمعرفة انحلالنا، كالنصر يعرف بمكاسبه من اللآلئ، ولذا غدا القمل ثميناً، كان عارنا وانتصارنا.

عشت فترة طويلة فى غرفة بلا نوافذ، عدا تلك المساحة التى فى الممر والتى تقع بين الباب والحائط، حيث تتجمع فى المساء خمسة وجوه، قاسية وغضة، تبتسم أو تتلوى من تشنج نتج عن جلسة صعبة، ينضح عرقها وهى تطارد هذه الحشرات التى تشاركها فضائلها، وكان الوضع جيداً بالنسبة لى فى مستنقع البؤس ذلك، حيث كنت محبوب أفقر المجموعة وأكثرهم طواعية. كنت أملك مزايا قليلة جداً، وذلك يصعّب الأمور، فكل نصر كنت أحققه كان يعطينى قوة للنصر التالى الذى هو خسارة فى لغتكم، يداى القذرتان، اللتان أستعرضهما بفخر، ساعدتانى فى استعراض شعرى الطويل ولحيتى النابتة، إن القوة والضعف هما الشىء نفسه هنا فكلاهما نصر من وجهتى نظر مختلفتين. كان لدينا الصقيع المميت، وذوبان الثلج الفضى، ولذا فإن الضوء والشمس كانا ضروريين لحياتنا، كان شعاع الشمس يخترق اللوح الزجاجى وقذارته ويبدد الظلام قليلا، وبرغم أن ظروفنا تنبئ بفاجعة إلا أننا كنا نستدعى المرح الذى تبدو ظواهره فى غرفتنا على قدر حالنا. كان كل ما نعرفه عن أعياد الميلاد وحفلات رأس السنة، هو الصقيع الذى يصحبهما، مما جعلها أكثر محبة لصناع الفرح.

-٥-

إن ثقافة الآلام والأحزان التى اكتسبها الشحاذون، هى أيضًا وسيلتهم

للحصول على نقود قليلة، يعيشون عليها، مع أن ما قادهم إلى ذلك قد يكون كسلا ما بسبب حياة الفقر التى يعيشونها، إلا أن الكبرياء التى يحتاجونها لرفع رأسهم عاليا فوق الاحتقار، هو فضيلة شجاعة: كالصخرة فى النهر، يخترق الاحتقار، يفتته ويفجره. إن الانغماس فى الحقارة، يقوّى الكبرياء (فى حالتى)، حين أعلم - بالقوة أو بالضعف - كيف أستفيد من هذا المصير، وذلك ضرورى، فمادام هذا الجذام يتكسب منى فعلىّ أن أتكسب منه، وفى النهاية فأنا المنتصر، لكن هل يعنى ذلك أن أزداد دناءة، وأغدو هدفا للافتقار أكثر وأكثر حتى أصل لتلك النقطة النهائية التى مازالت مجهولة، لكنها محكومة بتساؤل جمالى وأخلاقى فى الوقت ذاته؟.

لقد قيل بأن الجذام، الذى أقارن حالتنا به، يسبب هياجًا فى الأنسجة، فيحك المريض جسده، ويحدث له انتصاب نتيجة لذلك، فتصبح ممارسة العادة السرية أمراً متكرراً، ويعزى المجذوم نفسه، فى شهوته المنعزلة، فيترنم بمرضه، الفقر يجعل أعضاءنا منتصبة، وفى ربوع إسبانيا كلها، نحمل سراً مستوراً بروعة دون وقاحة، وتغدو إشاراتنا أكثر وأكثر تواضعاً ورقة، بينما تتقد جمرات التواضع التى تبقينا أحياء بكثافة أكبر.

وهكذا تطورت موهبتى بإعطاء معنى رفيع لمثل هذا المظهر التسوّلى، (لم **أتكلم بعد عن الموهبة الأدبية**)، ولقد ثبت أنه مبدأ مفيد جداً، ومازال يساعدنى فى أن أبتسم برقة لكل الأشياء الوضيعة وسط الحضيض، سواء كانت بشرية أو مادية بما فيها القىء، واللعاب الذى تركته يسيل على وجه أمى، وبما فيها خراؤك. سأحتفظ، بداخلى، بفكرة أنى شحاذ. أردت أن أكون مثل تلك المرأة التى خبأت فى بيتها، بعيداً عن أعين الناس ابنتها، التى هى نوع من المسخ المشوه، بيضاء وغبية، تشخر وتمشى على أربع، حين ولدتها، أصبحت خيبة أملها، هى جوهر حياتها نفسها، وقررت أن تحب هذا المسخ، أن تحب القبح الذى تكوّن فى بطنها وخرج منه، وأن تكرّس نفسها لتربيته، وأقامت فى داخلها هيكلا حفظت فيه فكرة المسخ. ووقفت ضد العالم كله، بعناية منذورة، وبيدين رقيقتين برغم آثار كدحها اليومى، وبحماسة اليأس العنيدة، وواجهت الدنيا بهذا المسخ الذى اتخذ سمة العالم وقوته، وفرضت قوانين جديدة بناء على حياة هذا المسخ، وجاءت قوى العالم تلومها، وتحارب مبادئها، لكنها جوبهت بجدران منزلها حيث تحتجز ابنتها. [**علمت من الصحف، أنه بعد أربعين سنة من تكريس نفسها لهذا المسخ، قامت هذه المرأة برش ابنتها والبيت كله بالجاز، وأشعلت فيه النار، ماتت البنت المسخ وأنقذت المرأة العجوز (٧٥ سنة) من النار، وقُدمت للمحاكمة**].

ولأنه، أحيانًا، كان ضرورياً أن نسرق، فقد عرفنا أيضاً محاسن الجرأة الواضحة، فقبل الذهاب إلى النوم، كان الرئيس، الفارس، ينصحنا. مثلا، يرشدنا أن نذهب إلى قنصليات مختلفة، مطالبين بإعادتنا إلى وطننا، وكان القنصل، متأثراً أو منزعجًا من بؤسنا وقذارتنا يعطينا تذكرة قطار إلى موقع حدودى، وكان زعيمنا يعيد بيع هذه التذاكر فى محطة **برشلونة**، وكان أيضًا يرشدنا إلى السرقات التى يمكن أن نرتكبها فى الكنائس - وهى مما لا يجرؤ الإسبان على القيام به - أو الفيلات الفاخرة، وكان هو نفسه الذى يحضر إلينا البحارة الإنجليز والهولنديين الذين نعرض عليهم أنفسنا مقابل بضع بيزيتات.

وهكذا كنا نسرق أحياناً، وكانت كل سرقة تتيح لنا أن نتنفس لحظات على السطح، كل حملة ليلية كان يسبقها مراقبة يقظة، وتوتر الأعصاب الذى يثيره الخوف أو القلق أحياناً، يجعل حالتنا شبيهة بمن هو فى وجد دينى، فى مثل هذه الأوقات، أتطير من أتفه الأحداث، وتصبح الأمور خاضعة للحظ، فأحاول أن أسترضى هذه القوى المجهولة، التى تبدو لى أن نجاح المغامرة يعتمد عليها، فأحاول أن أسعدها بأفعال أخلاقية تتمثل بالإحسان، فأعطى الشحاذين بلا مماطلة، وأقوم لكبار السن عن مقعدى، وأتنحى جانبًا لأدعهم يمرون، وأساعد العميان فى عبور الطريق، وهكذا. وهو اعتراف بأن هناك إله يرقب هذه السرقات، وترضيه هذه التصرفات الأخلاقية، لعل هذه المحاولات تجعل هذا الإله الذى لا أعرف عنه شيئًا، يستجيب لها، فيعذبنى ويقلقنى لسرقاتى لكنه يحبذ تصرفاتى الدينية، ففعل السرقة يتواصل بشكل ما مع طقوس الأفعال المقدسة، فهو يتم فى قلب الظلام والناس نيام، فى مكان يغلفه الظلام، والصمت، والسير على أطراف الأصابع، والتخفى الذى نحتاجه حتى فى وضح النهار، والأيدى المتلصصة التى تؤدى إشارات معقدة حذرة غير عادية، فمجرد تحريك أكرة باب يتطلب عديداً من الحركات البارعة، كل منها فى روعة جوهرة.

حين اكتشفت الذهب، بدا لى أنى استخرجته من الأرض، نبشت القارات بحثا عنه، وجزر البحار الجنوبية، يحيطنى الزنوج، يهددون جسدى العارى بحرابهم المسمومة، وتعمل فضيلة الذهب، آنذاك، عملها، ونشاط كبير يطربنى ويخضعنى، وتنخفض الحراب، ويتعرّف علىّ الزنوج، وأصبح واحداً من القبيلة.

إتقان العمل، حين أضع يدى فى جيب زنجى وسيم نائم، وأشعر دون قصد، بعضوه منتصبا، وأسحب يدى مطبقة على قطعة ذهبية وجدتها فى

جيبه، وسرقتها ـ الحذر، والصوت الهامس، والأذن المنتبهة، والحضور العصبى الخفى للشريك المتواطئ، وفهم أدق إشاراته، كل ذلك يكثف شعورنا بذواتنا، يجعلنا كتلة من الحضور، توضح ملاحظة زميلنا «جاى»: **«أنت تشعر بأنك تحيا»**.

ولكن داخل نفسى، هذا الحضور الكلى للذات، الذى يتحول إلى قنبلة تبدو لى مرعبة، فهو يعطى لفعل الخطورة ـ اللصوصية وحدانية نهائية أثناء تنفيذه، بحيث يبدو أنه آخر عمل تقوم به، ليس بمعنى أنك لن تقوم بسرقة أخرى بعده، فأنت لا تفكر بذلك، ولكن بسبب أن هذا التجمع للذات لن يتكرر (ليس فى الحياة، فإن ضغطه أخرى كفيلة بأن تخرجك من الحياة)، هذه الوحدانية Oneness التى تتطور كظواهر واعية (مثلما تنبت الزهرة تويجاتها) واثقة من فعاليتها، وهشاشتها أيضاً، ثم العنف الذى تضفيه على الفعل، مما يخلع عليه قيمة الطقس الدينى. وكنت أهدى كل فعل سرقة إلى شخص ما، أول مرة حظى شخص بهذا التكريم، كان «ستلتانو»، وأعتقد أن بسببه بادرت بالسرقة، فافتتانى بجسده منعنى من الإحجام. وأهديت سرقاتى الأولى إلى جماله وبساطته الهادئة، وأيضاً لتفرد ذلك العاجز الرائع الذى كانت يده المقطوعة من عند الرسغ، تتعفن فى مكان ما تحت شجرة كستناء فى غابة فى وسط أوروبا، كما أخبرنى. يكون جسدى أثناء السرقة معرضاً للخطر، وأعرف أنه يومض بكل ما فيه من مزايا، والعالم كله مصغ لحركاتى، فإذا أرادنى أن أكبو، فسأدفع غاليًا بسبب غلطة، ولكنى إذا تنبهت للخطأ فى الوقت المناسب، فإن الفرح ـ فيما يبدو لى ـ ينتشر عند أبينا الذى فى السموات، أما إذا وقعت فستكون بلية فوق بلية وأنتهى بالسجن.

لكن بالنسبة للمتوحشين، فإن المجرم الذى يخاطر ويفلت من العقوبة، سيقابلهم

جان جينيه



بالخطوات التى وصفتها بإيجاز فى مغامراتى الداخلية، فإذا دخل الغابة العذراء، يصل إلى مكان تحرسه قبائل قديمة، وهناك إما أن يُقتل أو ينجو، وقد اخترت العودة للحياة البدائية عن طريق مسار طويل طويل، وما أحتاجه أولا هو أن يديننى مسارى وبدنى جنسى.

ـ٦ـ

لم يكن سلفادور مصدر فخر لى، فهو حين يسرق، «ينتشى» أشياء تافهة من الحوامل الموضوعة أمام المحلات، وحين نتجمع فى المقاهى ليلا، يكتفى بأن يدس نفسه وسط شباب بهى الطلعة ليشعر بالدفء. حياتنا كانت ترهقه، كنت أشعر بالخجل حين أدخل وأجده محتبيا على مقعد طويل، كتفاه تحتويهما بطانية قطنية خضراء بخطوط صفراء، يخرج فيها للتسول فى أيام الشتاء الباردة، ويضع على رأسه شالا صوفيًا قديماً أسود، قرفت أن أضعه على جسمى. وبرغم أن عقلى يحب الذلة ويرغبها، لكن جسدى الفتى العنيف يرفضها.

ويتحدث «سلفادور» بصوت حزين خافت:

ـ أتعب أن نعود إلى فرنسا، سنعمل فى الريف.

قلت بحزم: لا.

لم يفهم اشمئزازى وكراهيتى لفرنسا. ولا أن مغامرتى لو كان لها أن تتوقف فى **برشلونة**، فمن المؤكد أن تستمر بعمق أكثر فى أقصى أرجاء نفسى.

قال: لكنى سأقوم بكل العمل وسيكون الأمر سهلا بالنسبة لك.

ـ لا.

كنت أتركه على مقعده بفقره البائس، وأتجه إلى المدفأة أو البار لأدخن أعقاب السجائر التى التقطتها أثناء النهار مع شاب أندلسى مستهتر، تضخم سترته الصوفية القذرة البيضاء من جذعه وعضلاته.

يغادر «سلفادور» مقعده، بعد أن يفرك يديه ببعضهما كما يفعل الكبار، ويتجه إلى مطبخ المجموعة ليجهز الحساء ويضع سمكة على الشواية.

اقترح ذات يوم أن نذهب إلى Huelva لنجمع البرتقال، كان ذلك بعد يوم طويل لقى فيه من الإهانات والزجر كثيرا، وهو يشحذ لى، حتى إنه جرؤ على لومى لنجاحى الضئيل فى منطقة Cvi-olla قائلا: أنت الذى يجب أن تدفع حين تلتقط زبوناً لا هو.

تشاجرنا أمام صاحب الفندق، الذى أزمع على طردنا، فقررنا أن نسرق بطانيتين فى اليوم التالى، ونختبئ فى قطار الشحن المتجه جنوباً، ولكن فى ذلك المساء نفسه، كنت ماهراً حتى إنى سرقت بدلة ضابط جمارك. كنت أعبر رصيف الحراسة حين نادانى أحد الضباط، فعلت ما أراده فى كشك الحراسة، بعد الانتهاء خرج دون أن يخبرنى عن وجهته، ربما خجل، وأراد أن يغتسل من نافورة قريبة. تركنى لحظات كانت كافية لالتقاط بذلته الصوفية السوداء والهرب. لففت نفسى بها لأعود إلى الفندق، وعرفت السعادة التى يشعر بها المشبوه، ولم أدرك فرح الغدر بعد، ومع ذلك فإن الحيرة المخادعة

التى ستجعلنى أنكر الموازنات الأساسية بين شيئين كانت تتكون داخلى.

فور أن فتحت باب المقهى رأيت سلفادور، كان أكثر الشحاذين بؤساً فى طلعته، كانت بشرة وجهه كنشارة الخشب التى تغطى أرضية المقهى، وأدركت فوراً، بوجود «ستلتانو» وسط لاعبى الروندا، وتلاقت أعيننا، تباطأت نظراته على وجهى واحمرّ وجهه، خلعت البدلة السوداء، وبدأت المساومة عليها فى الحال، كان يراقب المساومة البائسة دون أن يشارك.

قلت: أسرعوا إذا أردتم شراءها، فكروا بسرعة. فمن المؤكد أن يأتى رجل الجمارك للبحث عنى.

دبت فيهم الحمية، فقد اعتادوا هذه الظروف، حين أصبحت بجانبه بفعل الحركة الدائرة، قال لى «ستلتانو» بالفرنسية:

- هل أنت من باريس؟

- نعم.. لماذا تسأل؟

- هكذا.

وبالرغم أنه هو الذى اتخذ الخطوة الأولى بالحديث إلىّ، فقد عرفت وأنا أجيبه، تلك النظرة الولهانة التى يلقيها المنحرف حين يقترب من شاب صغير، تعللت بأن نفسى «مكروش» لأغطى اضطرابى، وتعجلت اللحظة.

قال: أنت تعتنى بنفسك جيداً.

عرفت أن هذا المدح محسوب بذكاء، كم كان «ستلتانو» أنيقًا وسط الشحاذين (لم أكن أعرف اسمه بعد)، كان أحد ذراعيه مثنيًا إلى صدره وعليه ضمادة كبيرة كما لو أنه مقلاع، لكنى عرفت أن اليد مفقودة. لم يكن «ستلتانو» من رواد المقهى أو حتى الشارع.

قال: كم ستكلفنى هذه البدلة؟

قلت: هل ستدفع لى؟

- ولم لا؟

- كيف؟

- هل أنت خائف؟

سألته: من أين أنت؟

- من صربيا، عائد من الفرقة الأجنبية، هربت.

استرحت، تذمرت. الانفعالات التى تولدت داخلى، فرغت لتمتلئ على الفور بذكرى مشهد عرس، قاعة رقص، حيث الجنود يرقصون وأرقب الفالس الذى يؤدونه. بدا لى وقتها أن خفاء اثنين من الفرقة أصبح كليًا، كانا مشبوبين بالعاطفة. بدأ رقصهما عنيفاً، فهل يظل كذلك حين يزفا فى حضورنا بتبادل ابتسامة كما يتبادل الأحبة الخواتم؟ وأجاب الحشد متجاهلا كل الاعتراضات الدينية الخفية بنعم. كل واحد منهم كان زوجا، يرتدى خمارا وفستانا من جلد أبيض مزينا عند الكتف بجدائل خضراء وقرمزية، وتبادلا بتردد، شوقهما القوى، ورقتهما الزوجية، تباطآ بالرقص ليحتفظا بالعاطفة فى أعلى مستواها، بينما أعضاؤهما يصيبها الخدر من الإرهاق، تهدد وتتحدى بعضها برعونة وراء متاريس من قماش سيئ، وقماش قبعاتهم الجلدى يتصادم.. وعرفت أن ستلتانو قد استحوذ علىّ، وأردت أن ألعب بحكمة.

قلت: ذلك لايثبت أنك تستطيع الدفع..

قال: ثق بى.

هذا الوجه القاسى، والجسد المتين طويل القامة، يطلب منى أن أثق به، كان «سلفادور» يراقبنى، وكان يعى تفاهمنا، وأدرك أن قرارنا قد اتخذ بالفعل لخسرانه ووحدته، كنت عنيفاً وبريئا ومسرحاً لدنياً خيال عادت للحياة، حين انتهى الفالس، ابتعد الجنديان عن بعضهما، واتجه كل من هذين النصفين الفريدين الدائخين، متردداً وسعيداً لتخلصه من التخفى، إلى فتاة ما، منكسراً، استعداداً للفالس التالى.

قلت: أمهلك يومين لتدفع، أريد نقوداً، كنت فى فرقة أيضاً وهربت مثلك.

- ستحصل عليها.

ناولته البدلة، أخذها بيده الوحيدة، ثم أعادها إلىّ قائلا:

- لفها.

وأضاف مازحا «وأنتظر أن تكافئنى بلفة».

كل فرد كان يعرف معنى هذا التعبير، قبلة باللسان، ودون أن يرمش لى جفن، فعلت ما أراد، واختفت البدلة على الفور فى أحد مخابئ صاحب الفندق. بيضت وجهى هذه السرقة، أو أن «ستلتانو» أراد ببساطة أن يتصرف بلطف، إذ قال «ألم تعزم على ولد متدين سابق بالشراب؟».

زجاجة النبيذ تكلف عشرة سنتيمات، وكان فى جيبى عشرون سنتيماً، أدين بها لسلفادور الذى كان يراقبنا.

قال ستلتانو بكبرياء: أنا مفلس.

كان لاعبو الورق يؤلفون مجموعات جديدة، مما فصلنا لحظات عن سلفادور، تمتمت: معى عشرون سنتيما، سأمررها إليك فأنت الذى ستدفع.

ابتسم ستلتانو، فضعت.

جلسنا إلى مائدة، وبدأ يتحدث عن فرقته، ثم توقف فجأة محملقا إلىّ قائلا: لدّى إحساس بأنى رأيتك فى مكان ما؟

واحتفظت بالذكرى. وكان علىّ أن أحتفظ بالأدوات الخفية. كنت كمن يود أن يهدل. لم تكن الكلمات أو نغمة الصوت لتعبّر عن شغفى، كنت سأتلفظ بأقوى نداء شهوانى مرّ بى فى لعبة وحشية، ربما تزّين عنقى بريش أبيض، فالكارثة دائما ممكنة، والتحول يقف فى انتظارنا، وحمانى الذعر، لقد عشت فى خوف التحولات، ولكى أجعل القارئ

واعيا تماما وهو يرى الحب يلتهمني كالتهام الصقر فريسته (ليست مجرد بلاغة التي تتطلب المقارنة)، فإني قد تعرضت لأكثر أنواع الرغبات حدة حتى إني أستعير فكرة الحمام البري، لا أعرف بماذا شعرت تلك اللحظة، لكن ما أحتاجه اليوم هو تلخيص نظرة «ستلتانو» للوعي، بعلاقة طائر جارح بفريسته. (ولو لم أشعر بأن رقبتي تنتفخ بهديل لطيف، لغنيت بطريقة طائر أبي الحناء.)

لو كل انفعال ينتابني تجسد في الحيوان الذي يثيره، لظهر مخلوق غريب: الغضب يدوّي في رقبتي الثعبانية، الثعبان نفسه يبتلع قضيبي، ومن صفاقتي تولد خيلي وألعاب فروسيتي، ومن الحمام البريّ لم أحتفظ إلا بالصوت المبحوح، الذي لاحظه «ستلتانو»، وسعلت.

-٧-

يوازي شارع «**باراليلو**» في **برشلونة**، شارع «**رامبلاس**» الشهير، وبين هذين الشارعين تقع أزقة كثيرة مظلمة قذرة ضيقة تكوّن ما يسمى «باريو تشينو». خلف شارع «**باراليلو**» هنا تقع قطعة أرض خالية حيث يلعب رجال العصابات الورق يقرفصون على الأرض، ينظمون اللعب، يفردون الأوراق على قطعة قماش مربعة أو على التراب.

كان هناك غجري صغير يدير إحدى هذه الألعاب، وملت لأقامر بالسنتيمات التي أمتلكها لديه. لست مقامرا، ولاتجذبني الكازينوهات الفخمة، وجو الثريات الكهربية يشعرني بالضجر، كما أن العرض المتكلف للمقامر الأنيق يبعث في نفسي الغثيان، ثم إن استحالة التحكم في الروليت والكرات والأحصنة الصغيرة يحبطني، أحب التراب وقذارة وتسرع الأشقياء، أرى في وجوه الأولاد الفقراء القذرة المقرفصين للعب، لوعة مشعة

جان جينيه



كتلك التي أراها على وجه رفيقي وهو ينسحق على المخدة مختلطة مع ألمه والتواء ملامحه أثناء فعل الحب. كل هؤلاء كانت أعصابهم متوترة للمكسب أو الخسارة، كل فخذ كانت ترتعش قلقا أو تعبا، كان الطقس في ذلك اليوم ينذر بعاصفة. أسرتني قلة الصبر الطفولية للشاب الإسباني، لعبت وكسبت، وكسبت في كل دورة، لم أتلفظ بكلمة أثناء اللعب فالغجري كان غريبا بالنسبة لي، وتسمح لي التقاليد أن أضع النقود في جيبي وأنصرف، كان الغلام جميلا، وشعرت أني بتركه بتلك الطريقة هو انتقاص من احترامي لجماله، وفجأة شعرت بالحزن لوجهه المتهدل من الحرارة والضجر، أعدت له نقوده بلطف، دهش قليلا، لكنه أخذها ببساطة وشكرني.

مرّ بنا كسيح مجعد الشعر أسمر اللون، قال وهو يعرج:

- مرحبا «بيبي»

قلت لنفسي «اسمه «بيبي»»، لاحظت يده الصغيرة الجميلة الأنثوية، فغادرت على الفور، لكن ما إن سرت بضع خطوات وسط ذلك الحشد من اللصوص والعاهرات والشحاذين والشواذ، حتى شعرت بشخص يلمس كتفي، كان «بيبي» وقد ترك اللعب.

قال بالإسبانية: اسمي «بيبي».

قلت: اسمي جان.

قال: تعال لنتناول شرابا.

كان بطول قامتي، وبدا وجهه الذي رأيته من عل وهو مقرفص، أقل حزنا، وملامحه أكثر جمالا.

. فكرت: إنه فتاة، واضعا في الاعتبار يديه الرقيقتين، وشعرت أن صحبته ستضايقني، وقرر في الحال، أننا سنشرب بالنقود التي كسبتها. تنقلنا من حانة إلى أخرى، وطوال الوقت كان فاتنا، كانت يرتدي جرسي أزرق اللون بلا رقبة بدلا من القميص، يبرز من فتحته عنق قوي، ينفر منه عرق هائل حين يدير رأسه دون أن يحرك صدره، تخيلت جسده قويا برغم هشاشة ورقة اليدين، فقد كان فخذاه تملآن سرواله، كان الطقس حارا، ولم تهب العاصفة، كانت الشمس والغبار مزعجين، والعاهرات متثاقلات، وكنا بالكاد نشرب أية سوائل، وإن فضلنا «الليمونادة». جلسنا قرب الباعة الجائلين، وتبادلنا حديثا كيفما اتفق، ظل مبتسما مع ضجر خفيف، بدا أنه يدللني، هل شعر بإعجابي بوجهه الجذاب؟ لا أدري، لكنه لم يبح بشيء، بالإضافة إلى أن لي النظرة الخبيثة ذاتها التي تطل من عينيه، وأبدو خطرا على المتأنقين، ولي مثل شبابه وقذارته وكنت فرنسيا، قرب المساء أراد أن يقامر، لكن الوقت كان متأخرا حيث احتلت كل الأماكن. تسكعنا قليلا وسط اللاعبين، وحين كانت العاهرات يناوشنه كان يمازحهن وأحيانا يقرصهن. زاد ضيقنا من الحر، وكانت السماء تتورد خجلا من الأرض. وأصبحت عصبية الجمهور مزعجة، وتغلب التسرع على الغجري، الذي لم يقرر بعد أية لعبة يختار. كانت يده تعبث بالنقود في جيبه، أمسكني فجأة من ذراعي قائلا: Venga قادني عدة خطوات في اتجاه دورة المياة

الوحيدة فى «الباراليلو» تشرف عليها امرأة عجوز، دهشت من قراره المفاجئ وسألته، ماذا ستفعل؟

قال: انتظرنى... ثم تلفظ بكلمة إسبانية لم أفهم معناها، قلت له لم أفهم، وأمام المرأة العجوز التى تنتظر نقودها لتسمح له بالدخول، أتى بحركة بذيئة وانفجر ضاحكاً.

حين خرج، كان لايزال مبتسما، وقد استرد وجهه لونه، وقد عرفت بعد ذلك، انه فى المناسبات الكبيرة، يذهب اللاعبون هناك ليمارسوا العادة السرية لتهدأ أعصابهم ويصبحون أكثر ثقة فى أنفسهم.

عدنا إلى الأرض الخالية، واختار «بيبى» مجموعة ليلعب معها، وخسر، حتى خسر كل ما معه. أردت أن أكبح جماحه، لكن الوقت كان قد فات. طلب من الرجل الذى يدير اللعب أن يقرضه من رهائن اللاعبين كما هى العادة، رفض الرجل، وخيل إلىّ أن كل ما يشكل لطف هذا الغجرى قد انقلب رأساً على عقب كما يفسد الحليب، وأصبح غضباً شرساً لم أره من قبل. وبخفة ومهارة نتش نقود الرهان، انحنى الرجل ليركله، تفادى الركلة، ناولنى النقود، وبالكاد وضعتها فى جيبى حتى كان قد فتح سكينه وغرسها فى قلب الرجل الإسبانى.

كان شاباً طويلا أسمر اللون، وقع على الأرض وشحب وجهه برغم سمرته، تمرغ قليلا فى التراب ثم مات.

لأول مرة فى حياتى أرى شخصا يسلم الروح، واختفى «بيبى»، ولكن حين أزحت عينى عن الجثة، ورفعت بصرى اصطدمت عيناى بـ «**ستلتانو**» يحملق إلى الجثة بابتسامة واهنة، كانت الشمس على وشك الغروب، وبدا لى الرجل الميت و**ستلتانو** أجمل المخلوقات يتوافقان تماما مع التراب الذهبى وسط هذا الحشد من البحارة والجنود والصعاليك واللصوص من كل أنحاء المعمورة، لقد ارتجفت الأرض أمام الشمس، ففى اللحظة نفسها عرفت الموت والحب، كانت هذه الرؤية قصيرة جداً، لأنى لم استطع البقاء هناك، وخفت أن يربطوا بينى وبين «بيبى»، أو أن أحد أصدقاء الميت يخطف منى النقود التى أحتفظ بها فى جيبى.

لكن وأنا ابتعد كانت ذاكرتى حية تعج بالمشهد التالى الذى بدا لى عظيمًا «مقتل شاب أسمر يشحب لونه عند الموت، على يد طفل جميل، أمام مراهق ساخر طويل أشقر، عشقته سرا على الفور».

وبسرعة، كسرعة نظرتى إليه، لمحت فيه قوة الرجولة، ورأيت بين شفتيه وفمه نصف المفتوح تلك الكرة الغزيرة من اللعاب، كدودة بيضاء، يكورها ويمدها من أسفل لأعلى حتى تغطى فمه كله. كان يقف حافيا على التراب، يحتوى ساقيه بنطلون قطنى أزرق، كالح اللون ممزق، كان يشمر كمى قميصه الأخضر، أحدها فوق يد مقطوعة عند الرسغ، حيث يُظهر الجلد المخيط ندبة وردية شاحبة منكمشة قليلا.

وتحت سماء مأساوية، كان مقدرا لى أن أقطع أجمل بقعة فى العالم، حين أمسك «**ستلتانو**» بيدى. ما طبيعة ذلك الفيض الذى غمرنى منه كالصدمة، مشيت على شواطئ خطرة، تندمج مع سهول موحشة، وسمعت البحر، وما إن لمسته، حتى تغير الدرب، كان سيد العالم. ذكرى هذه اللحظات القصيرة كافية لإعطائى القدرة على وصف النزهات، والمطاردات والهروب اللاهث فى كل بلدان العالم التى لم أذهب إليها.

ابتسم ثم ضحك لى.

قلت: هل تصطادنى؟

قال: يعنى.

قلت: «طب امشى دوغرى».

- لماذا؟

- لأنك مغرور بجمالك ولاترى أحداً أمامك.

- معى حق فأنا «حبوب».

- واثق بنفسك؟!

انفجر ضاحكاً: طبعا واثق بنفسى، أحيانا لا أستطيع التخلص ممن يلاحقوننى فأضطر لأن أكون بذيئاً معهم لأبعدهم.

- أى نوع من البذاءة؟

- أتحب أن تعرف؟ اصبر وستراني وأنا أعمل. أين تسكن.

قلت: هنا مشيراً إلى الفندق.

قال: غلط، الشرطة ستأتى الآن، سيحققون هنا أولا، تعال معى.

صعدت لأخبر **سلفادور** بأنى لن أستطيع النوم فى الفندق تلك الليلة، وأن أحد أعضاء الفرقة التى كنت أخدم فيها قد قدّم لى غرفته.

شحب لونه، وجعلنى ألمه المتواضع أشعر بالخجل، ولكيلا أتركه دون ندم أهنته، استطعت فعل ذلك لأنه يحبنى لدرجة العبادة، نظر إلىّ نظرة مكروبة محملة بكراهية بائسة عليلة، أجبته بكلمة واحدة «امرأة».

ولحقت **بستلتانو** الذى كان ينتظرنى فى الخارج، كان فندقه فى زقاق من أكثر المناطق إظلامًا فى الجوار، كان يقيم هناك منذ أيام، كان هناك سلم فى ممر يفتح على ممشى جانبى يؤدى إلى غرفته، ونحن نصعد همس لى «هل تريد أن نعيش معا؟».

قلت: إذا أعجبنا ذلك.

قال: على رأيك.. ذلك يسهل علينا تجنب المتاعب. أمام باب الممر، قال لى

«ناولني الكبريت، كان معنا علبة كبريت واحدة، قلت إنها فارغة.

ثم، أمسك بيدي قائلا: اتبعني وتوقف عن الكلام كان السلم يغري بالثرثرة، قادني برفق من سلمة إلى أخرى، لم أعد أدري أين نذهب، لاعب رياضي لدن الجسم، رائع، يقودني في الليل، أكثر قدما من **أنتيجوني** وأكثر هيلينية ما يجعل السلم أكثر إرهاقا وإظلاماً. كانت يدي مطمئنة ليده، وكنت خجلا من تعثري أحياناً بحجر أو نقرة أو أفقد موضع قدمي، كان محبوبي ينتزعني بقوة.

قلت في نفسي: سيظن أني أخرق غير رشيق.

على كل حال ساعدني برقة وصبر، والصمت الذي فرضه عليّ، والسرية التي أحاط بها أول ليلة لنا، جعلني أعتقد لفترة أنه يحبني.

كانت رائحة البيت ليست أفضل أو أسوأ من سائر بيوت «باريو تشينو»، ولكن هذه الرائحة المرعبة لهذا البيت، ستظل بالنسبة لي الرائحة بعينها، ليس للحب فقط ولكن للرقة والثقة.

بعد الانتهاء من فعل الحب معه، ظلت الرائحة الحيوانية لحبيبي في «نخاشيشي» فترة طويلة، وربما جزء منها ظل ملتصقًا بشعيرات أنفي، وإن ما أشمه، وأستعيده حين أتمخط هو جزء من جسده.

حين تتذكر حاسة الشم عندي رائحة «**ستلتانو**»، رائحة تحت إبطيه، وعضوه الذي لم يغسل قط، وقد تأتيني فجأة بدقة مزعجة، فإنها قادرة على أن تبعث في عروقي أكثر أنواع الاندفاع وحشية، (أحيانا أقابل غلامًا في الليل، وأصحبه إلى غرفته، فيمسك بيدي عند أول درجات السلم، فزبائني دائما يعيشون في فنادق مشبوهة، ويقودني بمهارة كما فعل «**ستلتانو**»).

جـــان جـيـنـيـه



وقد يغمغم «**ستلتانو**» بكلمة «احذر» التي لها وقع حلو على أذني، لأنه بسبب وضع ذراعينا، فإن جسدي ينضغط على جسده لحظات، أشعر فيها برجرجة ردفية اللدنين. وصعدنا السلم الضيق، يحدّنا حائط هش ينام وراءه اللصوص والقوادون والشحاذون والعاهرات ممن يسكنون الفندق. كنت كطفل يقوده والده بحرص (واليوم أنا كرجل يقوده ابنه الصغير إلى الحب).

في الدور الرابع، دخلت غرفته الصغيرة القذرة، وسقطت كل أقنعتي، كنت أعاني آلام الحب.

قدمني إلى أقرانه في بار «باراليلو»، كان هناك كثير من الشواذ حتى إن أحداً لم يلحظ أني أعشق الغلمان.

قمت أنا وهو ببعض الأعمال التي زودتنا بحاجاتنا اليومية، عشت معه، نمت في سريره، لكن هذا الزميل الأكبر كان خجولا بشكل رائع، حتى إني لم أر عريه قط. لو نلت منه ما أرغبه بشدة، لظل في عيني السيد الساحر الحازم، مع أن قوته وجماله لاتشبعان رغباتي في كل الأنواع الأخرى التي للجندي والبحار والمغامر واللص والمجرم، ولأنه بقي صعب المنال، فقد أصبح في نظري خلاصة كل أولئك الذين ذكرتهم ويديرون رأسي، لذا بقيت طاهراً عفيفًا.

أحيانا كان يقسو عليّ جداً، فيطلب إلى أن أربط حزامه، وكانت يدي ترتجف، كان يتظاهر بأنه لايرى، وكان يتسلى (سأتحدث فيما بعد عن شخصية يديّ، وعن معنى هذا الارتجاف، فهو ليس دون سبب، يقال في الهند عن بعض الأشياء أو الأشخاص إنها ليست للمس أو ممنوع لمسها.)

ولعدم استطاعتي رؤية عريه، تخيلت في ذهني أضخم وأحب عضو في الدنيا، وزينته بالصفات: ثقيل، قوي، عصبي رزين، مع ميل إلى الكبرياء والصفاء، شعرت به تحت أصابعي من فوق القماش منحوتا كالبلوط، بعروقة النافرة، بحرارته وخفقاته، بلونه الوردي وأحيانا بدفقات منيه المتدافعة، يحتل أكثر من ليلي، وراء فتحة بنطلون **ستلتانو** يقبع ذلك الذي تقدم له القرابين.

كان **ستلتانو** سعيدا أن أكون في غديره وتحت يده، قدمني إلى أصدقائه كذراعه الأيمن، كانت يده اليمنى هي المقطوعة، وكنت أردد لنفسي فرحا أني بالتأكيد ذراعه الأيمن، كنت الشخص الذي احتل مكان العضو الأقوى. لو كانت لديه صديقة وسط العاهرات في «كاليه كارمن»، لما عرفت، فهو يبالغ في احتقاره للنساء.

عشنا معا بهذه الطريقة عدة أيام. وذات مساء، حين كنت في «الكريولا»، طلبت إلى إحدى العاهرات أن أغادر المكان.

قالت: إن ضابط الجمارك يبحث عني

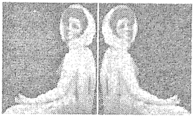
لابد أنه ذلك الضابط الذي أرضيته ثم سرقته،عدت إلى الفندق، وأخبرت ستلتانو بالأمر. قال إنه سيتدبر الموضوع، وخرج. ■

ت: أ. ع. ش.

* الفصل الأول من مذكرات جان جينيه «يوميات لص».



لوحة للفنان محمد إبراهيم



عزيز السيد جاسم

بقلم عزيز السيد جاسم

فهذا الذى بين يدى القارئ ليس سيرة ذاتية ولا هو من قبيل الوصف التاريخى والمعرفى للكاتب فى ذاته ومتقبلاته، لكنه يتجه إلى الخارجى لفعل الكتابة فيحدد أنماط النشاط الثقافى ويقرأ/ مجاهرة/ النسق الذى قد لا يعلن عنه النص فى حين يتحدد فى بنية المعرفة وهواجس الفكر فى تشكلات مراوغة . بيد أن الكاتب لا يمكنه أن يرى نفسه تعلن عن توجهاتها فى المقروء ليصنف تقويماته، فما يتظاهر من إدراك واع لما سيحدثنا عنه ليس إلا وهماً يغرى به المنصت حتى الافتتان.... ويظل مالا تؤديه العبارة هَم المتجه الحتمى، إذا ما أريد للنفس أن تكون هى الوعى ذاته لدى **عزيز السيد جاسم** الذى تترأى له صورته من بين هذا المكتوب الخارج عن ثراء فكرى واتساع موسوعى أتسمت به مؤلفات **السيد جاسم** التى تناهز الستين مؤلفا بين الرواية والشعر والفكر، يصل كل منهما بالآخر لا من باب الإطار والنظام، فهذا ما ينكره إنكارا يصل به إلى مساحة البنيويين عندما لزموا أنفسهم بالشاذ وغير المألوف من القراءات المستجدة فى دنيا الثقافة والحضارة والتاريخ، ففى حين يرى **السيّد جاسم** أن النظام يغتال الحضور الفعلى للكاتب داخل نصه فيضحى (مسلوبا) ليجد حضوره فى دحض الآلية التى يتحرك بها الأكاديميون ومتلقو المدارس النقدية فإن **بارت ولاكان وفوكو**، فيما بعد يبحثون عن لذة النص الذى يغيب فيه سلطان الكاتب وتضيع هيمنته التلقائية على النص.

إن هذا النثار الذى يتشكل وعيا يعرّف به **عزيز السيد جاسم** نفسه تعريفا يوسع مكوناته ومحفزاته واستدلالاته بحثا يصل به إلى زوايا المعلن عند كهوف الخفى الذى يتوارى كثير من نقاد الفكر عنه ،أحسْن به معلنا يلوم الكاتب لديه نفسه ويتراجع عن حدوده، ولم لا يكون له ذلك وقد أمر من قبل إنكار المحددات والنظم وأطاع بالسلطان الآلى المتحكم بوعى الكاتب وبنتاجه.

يطلع علينا من جديد صوت **السيد جاسم** الذى يظن غير قليل أنه ينأى اللحظة عنا فتغيب كشوفاته وتنسى مُلحوظاته الفطنة لكنه صوت المثقف الثورى الذى يؤصل هو نفسه له فى الثورى واللاثورى ذلك المثقف الذى لا يلجمه البعد ولا تحده المسافات ولا تغيبه المنافى فحدوده مطلقة ليس يقوى على إحاطتها حَد مهما اتسعت امتداداته واستطال عتوّه.

هو الحَد الذى يلم النائين والخارجين والمظلومين والمنسيين والمكبوحين ليقرأ نتاجهم وسيرتهم وتأطيراتهم بجدّة ليس بها وتر ولا يسعها انفعال، بل إن تأسيسها الحق هو كشف النبرة الأولى غير المطموسة.

خالد آل جعفر



«عزيز السيد جاسم بقلم عزيز السيد جاسم»

كنت فى الصبا يخطفنى الميل إلى شتى جوانب المعرفة: الأدب والفن والعلم والرياضة، وربما كان مردّ ذلك إلى ذكاء فطرى عرفت به العائلة. فى المدرسة الابتدائية عند القرية التى نشأت فيها، تبلور اهتمامى المتعدد الاتجاهات تبلورا مبكرا لمسه مربيّ الأفاضل والزوار القادمون من المدن البعيدة يومذاك.

وبمرور الزمن تعمق التنوع، ففى الوقت الذى كنت فيه أندمج بعالم الأدب والفن، كنت أنصرف إلى رصد ميولى العلمية، وقد كان لى فى العلم تجارب مختبرية علمية، إذ أسهمنا أنا وثلة من الأذكياء فى صنع مواد طبية مثل (الأسبرين) و (الصابون الصحى) وأشياء أخرى.

كنت قد سافرت يوم انتقالى إلى الصف الأول من الدراسة المتوسطة من قريتى إلى مدينة الناصرية فى جنوب العراق، تلك المدينة الملفوفة بتراب الصحراء والمشحونة بتيارات السياسة، وعند هذا انتقل اهتمامى المتنوع بميادين المعرفة إلى مرحلة الإحساس حيث ظهرت المسئولية بالواجب الوطنى والقومى المقدس.

بدت أعمالى الأولى التى أصدرتها متسمة بالعاطفية والانفعالية التى تبرزها قوة الانشداد إلى الهدف فى بدء المراهقة فمن قصة طويلة ذات بعد اجتماعى إلى كتابات شعرية بسيطة متمردة ومن كتابات فكرية إلى الرسم الذى وجدت فيه عاملا ملطفا يحفظ صفاء الرؤية وجمالياتها، فى حين كانت السياسة تدعونى إلى الكتابة بحماس المؤمن.

أدركت أن بدايتى الحقيقية تكمن فى إنكار النظام فى الوقت الذى يصطف فيه النظاميون جميعا من كل وضع وشكل كما يوجد فيه أيضا اللانظاميون الذين

يتنقدون بلغة النظامية والأصولية والعرف، على أننى لا أنفى النظام وما أبتغيه هو أن أعبر عن حركتى السرية التى «استنيخت» أمام الفكر والجماعية، وعندما أعبر عنها فتعبيرى قد يكون غير مرض مثلما قد يكون شاذاً مادام النظام هو القانون اللاهوتى، ومع هذا فإننى أرفض تماثلى إلى تجربة يمسك بها النظام بمشرطه الخاص، ولهذا ترانى أكتب من غير تصميم متعقل فى حالة خاصة - منحتها لنفسى فقط - بدون أن أبحث عن صلة أو عن مقارنة، وحتى لو توافرت تناقضات معينة فأنا لا أحاول إعادة النظر فيها لأننى كتبتها فى لحظتها، وهذه اللحظة، لحظة البدء بكتابة الموضوع الجزء، مقدسة - بالنسبة لى - تقديسا وثنيا، فما كتبت شيئًا إلا وأنا فى خدرى الخاص وعذرى فى هذا هو إرادة اكتشافى لنفسى حيث يكتشف عندها القارئ نفسه، فأبيح لنفسى حريتها الكاملة ومن خلال هذه الإباحة أظن أننى أستطيع أن أعرف نفسى لا أريد أن أتكلم على (الأكروبول) حيث تفشت عبارة (اعرف نفسك) لكننى أريد فرصتى فى الحديث من غير انضباط واضعًا الكف عى خداع الوعى، أرتبك أحيانا فى موقف ما، إلا أن فعل حدة الوعى يجعلنى أتستر على هذا الارتباك وعلى خوفى... ومن هذا أدركت التناقض القائم - فيما هو أشبه باللعبة - بين درجة الوعى وبين الحالة النفسية، ومن هنا نشدت التطابق فى كتاباتى؛ فكان الوعى لدى هو النفس، والنفس عندى هى الوعى، وربما يحمل هذا براءة الطفولة فتسعدنى وتسعد النقاد أيضًا بما حملت من نزق الطفولة وقد كنت أجهد نفسى مرات فى إيجاد انسجام كاذب عن طريق الألفاظ - فى موضوع أحس فيه ارتباكا ما، أو علاقة انشقاق فيما تحت السطح، لقد كنت أحمل التركة البرجوازية ومن يدرى فربما لا أزال

عزيز السيد جاسم



عندما كنت أخاف الإشارة إلى تناقضى حتى لو كانت الإشارة من إبهامى.

إننى فى الكتابة أتجاوز وضعى باستمرار، وهذا التجاوز أدركه لأننى فرضته على نفسى من خلال ما أقدمت عليه، لقد ارتأيت أن أتجاوز حدودى عن طريق التوقف المفاجئ عن المطالعة، وكم أحس بضرورة هذا التوقف؛ لأنه عودة إلى نقاء سليقى مدفون تحت ركامات عديدة هى قراءاتى، قد تتفق مع البذرة الأصلية أى بذرتى الطبيعية وقد تختلف معها، فما هو دورى إذن؟ هو - كما أرى - الانقطاع لفترة ما أو لفترات عن المطالعة لأمنع نفسى من الاستلاب. وهذا الأسلوب الذى أتكلم عليه لا يعنى (الاستلاب الآخر)، بل هو الاستلاب الخلاب والمرغوب عندما يمنح الإنسان نفسه كليا لكاتب يحبه، هذا الاستلاب الذى تمرنت على رفضه، وها إننى صنعت مسرحى بعيدانٍ قد لا تكون لى ولكنها اطمأنت لحمايتى ومع المسرح ومع الحماية قد نكون ممثلين أو قد نكون حقيقيين، ولكن من يحق له أن يزكى نفسه؟! المسألة متروكة إذن.

لماذا كتبت هذا المؤلَّف أو ذاك؟! سؤال يبدو غريبا لأول وهلة؛ فالكاتب لا يسأل نفسه مثل هذا السؤال بعد أن يصبح الكتاب جاهزا، إذ يحمل التأليف نفسه مبررات تأليفه، كما أن الكاتب حر فى فعاليته الكتابية يتناول ما يشاء فى إطار قدرته المعرفية والإبداعية على الرغم من أن الكتّاب مختلفون فى ميزان التقدير، فمنهم من يكرس اهتمامه فى التعبير عن آرائه الخاصة والبعض الآخر يهمه التواصل مع القراء، بيد أن الكتابة عملية مزدوجة ، بلورة أفكار لا يمكن أن تحدد نفسها تحديدا نهائيا حتى تصل إلى القراء عبر حوارات إيجابية يستحدثها الكاتب مع قرائه. والكتابة تكون هادفة لا بمقدار ادعائها بذلك؛ بل هى هادفة بمقدار انبعاثها من دخيلة كاتب يتمتع بضمير إنسانى عادل وحقانى وغيور.

حتى الكتابة المذهبية الهادفة فى إطارها وتأشيرها لا تكون ذات حقيقة، فيما إذا كان كاتبها لعوبا، عادم الضمير، سيئ النية، ونظافة ضمير الكاتب تقرر القيمة الإنسانية لعمله الإبداعى ومعطياته الكتابية والفنية.

لقد وجدنا أنفسنا - باسم معاصرة سياسية واعتبارات فكرية فى السياق نفسه - أنا وبعض جيلى، من التوجه السياسى المشترك، نبتعد، إلى حد التطرف - عن خوض الدراسة فى مستهل تأريخنا الإسلامى، وكان لاحتواء ذلك التاريخ من قبل هيئات رسمية ومذهبية تقليدية، منسجمة مع مصالح الطبقات المستغلة - بكسر الغين - ومع التبعية الاستعمارية، أثره البالغ فى جعل ردة الفعل ذات منحى تهريبى، فأغلقنا أبواب الخزانة القديمة لمعارفنا؛ لأن بعض السلفيين كانوا مع الباطل الاستعمارى، الباطل اللصوصى فكان الانشغال بالاعتبارات السياسية فى فترة المراهقة والشباب ملء حياتنا.

كان الترابط بين أفراد جيلنا وبين المرحلة الاستعمارية الإذلالية ترابطا

تناقضيا صراعيا يعبر عن نفسه بالصورة التى حصلت، لقد كنا صورة النقيض للمرحلة تلك، هى بذاتها، حيث كان لا يمكن أن تكون غير ذلك، ونحن الذين لا بديل عنا، فذلك ما كان نتاج مجتمعنا نحن!

الآن، بعد اجتياز هذه الفترة الزمنية (الأربعة عقود) بمراكب الأدب والمعرفة العلمية والاشتراكية، والوعى الوحدوى العربى والعمل السياسى والجماهيرى، كان لابد من إعادة النظر فى مواضع التقصير، وكلّ وصول بوساطة هذه المراكب، كان يخلق شعورا بالنضج، أو بالوصول إلى مرافئ الخبرة، بيد أن هذا هو ادعاء الخاسر وتعلّته لأن حكمة الحياة والموت تجعلك عصيا على الوقوع فى شرك الغرور الذى نسميه (ما بعد النضج) إذ لا يوجد نضج تام، فكل نضج تعقبه سلبيات الثمرة الناضجة، فإما أن تقطف، وإما أن تقع على الأرض تسحقها أقدام الصبية، أو تتلف.

رغم هذا، فهناك الجانب المؤكّد: البدء بعد النهاية المترتبة على النضج. إن الولادة هى الأهم على الدوام، هى الشرف الإنسانى الصحيح شرط أن تكون أبديه، تولد فى الولادة المتجددة التى لا تتكرر، وإن تكررت ففى ناموس التجدد الناصع والازدهار الخليق لكل هّنة يستحقها الإنسان، فأسهل الكتابات هى الكتابات السردية الروتينية، أما كتابات الأفكار فهى الكتابات المتفانية التى تلهج وراء الجلال و الحكمة والكرم والتضحية .....

كل كتابة حقيقية هى كتابة أفكار، سواء كان الموضوع المكتوب فى التام أو فى السياسة أو فى الأدب أو فى حقل آخر من حقول المعرفة لنكن بمستوى الأمل فى أن نرصد أفكارنا جيدا ثم نعرضها بأمانة فى الشروط الثقافية المتيسرة.

إن التفاعل بين (نفسية الإنسان) وبين العمل الحقيقى يتسم بجدلية معقدة، فبمقدار ما تنمو فيه طاقات الإنسان وتزداد امتيازاته الواقعية أو أحلامه، ويتسع أفقه الذهنى داخل الوسط الإنتاجى؛ فإن مكونات جديدة لا قبل للإنسان بها، تنشأ فى سياقات نشاطه العلمى، وهى تكونات فكرية أو غريزية،



رامبو



بابلو نيرودا



أراجون

تجعله عرضة لمتغيرات ذاتية غير بسيطة.

وقد عمّقت السياسة - مثلا - الفصل بين المادية والمثالية فى صورة من صور التناقض الأبدى الصارخ؛ فالمادية هى عنوان التقدمية،والمثالية هى برج اليمين الفكرى والرجعية! ولكن أى تقدمى يستشهد من أجل مبادئه هو مثالى، بحكم المثل التى يؤمن بها، وهى أفكار غير مجربة بعد. فهو يستشهد من أجل تصوراته قبل أن يجرب بناءها على أرض الواقع. إن عدد الشهداء الذين بذلوا حياتهم من أجل قضية (فى الذهن) أكبر بكثير من عدد الشهداء الذين بذلوا حياتهم دفاعا عن تجربة سياسية متأسسة فعلا كذلك، فعلت السياسة دورا مشابها فى العلاقة بين الاغتراب والالتزام فمن وجهة نظر ماركسية - مثلا - يعتبر أى يقين فكرى عن الاغتراب الكونى انهزامية أو رجعية أو موقفا يخدم طاغوت رأس المال. والحال أن الدوجمائية تحول بين فهم النضال الاجتماعى وبين المعرفة، كذلك تحول دون إدراك المغزى الاجتماعى للاغتراب من حيث صلته بالمغزى الكونى؛ فالاغتراب الطبقى الإنتاجى الثقافى الناجم عن الطبقية والمؤسسات البيروقراطية قابل للمعالجة عبر النضال الاجتماعى، لكن الاغتراب الكونى والوحدة أمام المصير الحتمى للفرد، أى الوحدة الوحشية فى لحظة استقبال الموت؛ غير قابلين لأى حل، فقط بالتفكير أو بالتأمل يستطيع العقل أن يعاين حتميته من غير أن يقوى على ردها.

ويظل جدل العلاقة بين الأفكار والفلسفات المادية والمثالية ممرا ضروريا للحقيقة، على الرغم من أنه ينطوى على الصعوبات الجمة لكل معرفة، إنه الجدل المعقد والعصى على أية فلسفة أو علم.

وعلى العموم فإن تعليل الحياة لا يتعطل أمام المقدسات المذهبية، بل إن المقدسات هى التى تظل معرضة للتغيير على الدوام أمام ظواهر الحياة وأسئلتها المتدفقة .

فمن الفرضيات الأساسية أن ثقافة الإنسان تعبر عن نفسها فى ممارسات وعلاقات متجانسة معها، ومستجيبة للمنظورات الثقافية الشخصية والعامة، ويدخل ضمن ذلك موقف الرجل من المرأة وطبيعة العلاقة بينهما وأسلوب التعامل المتبادل، وبقدر ما تكون الثقافة تصعيداً إنسانياً و روحياً وعلمياً؛ فإن النظرة إزاء المرأة قابلة للتطور، بمعنى أن مواقف الرجل فى تعامله مع المرأة ليست نهائية، فلا هى مدفوعة بالنظرة السابقة، وكذلك ليست متحددة بالنظرة الجديدة بل هى متنامية ومستمرة فى جدل العلاقة بين الفكرة والممارسة أى بين الآراء الشخصية بصدد حرية المرأة ومكانتها، وبين فعل العلاقة والتعامل الملموسين مع المرأة.

وليس هناك إنكار لبديهية أن الموقف من المرأة هو تطبيق للشرط الثقافى وكشف عنه، إلى المستوى الذى يمكن أن يقال فيه من مكانة المرأة فى فكر الرجل هى التى تشرط ثقافة الرجل النوعية، ويحصل (التشريط) فى عزل سريع وحاسم بين ثقافتين، أو بين وجهين للثقافة الشخصية: الوجه الثقافى الذى يعبر عن نفسه فى الثقافة الظاهرية العلنية الرسمية للرجل والوجه الثقافى الداخلى، الذى ترسمه الممارسات الداخلية والخفية له، ومهما تكن ازدواجية الثقافة الشخصية محسومة على نحو إيجابى، فإن من المؤكد أن الوجه الثقافى الظاهرى سطحى وزائف، وإن الجوهر يتمثل فى الوجه الداخلى، فى النهج السرى للحياة الشخصية.

عزيز السيد جاسم



إذن، ما الذى يتبقى من ثقافة الرجل؟ بمجرد تنحية القاعدة السلوكية، تصبح الثقافة ادعائية، وهمية، مخادعة ويصبح العقل رسميا مظهريا تتناهبه تيارات فكرية وآراء ومساجلات نظرية وتحصيلات ثقافية، تتهاوى وتتطاير بقوة تحت تأثير قوة الحقيقة الثقافية الداخلية للرجل.

إن ازدواجية المثقف العصرى هى التى تثير أكثر الأسئلة أهمية، فيما أن مسلك القروى أو البدائى لا يشكل سؤالا خطيرا، ذلك أن القروية والبدائية تحلان نفسيهما حتما فى وتائر التطورالعصرى والمستقبلى، فى حين أن المثقف البرجوازى أو البرجوازى الصغير أو الاشتراكى يكشف عن حقيقة ثقافته فى العلاقة من المرأة فى أدق وأهم جانب من تلك العلاقة وهو الجانب الجنسى؛ ولأن هذا الجانب حساس وبالغ الأهمية؛ فإنه يوفر مادة أساسية للكشف عن الجوهر الثقافى والحقيقة الروحية للرجل.

وتعد الكلمات فى النص الأدبى كائنات حية لم تخلق عبثا وليس من الضرورة أن تكون إنشاءات الكاتب الأسلوبية على صورته من الناحية الظاهرية، لكن من الضرورى للكاتب الحقيقى أن يكون العمق الفكرى له ماثلا فى الحركة التحتية للنص الذى تكون قيمته الأساسية ماثلة فى حضور الإبداع النصى فى النشاط الفكرى والكلامى له على المستويين: الشفاهى والكتابى، وكتّاب النصوص البارزه مثلهم كمثل الرسامين والنحاتين الذين يصنعون نماذجهم بعد طول تأمل وتخطيط وممارسة، وبعد مراجعات نقدية متواترة وصولا إلى المحصلة الفنية النهائية على صعيد العمل، فالكاتب الحق بعفويته الثاقبة يباشر عمله الإبداعى الفورى فيأتى النص المرتجل مثل النص المكتوب، آية فى الإتقان والروعة، ومن الثابت أن جريان خطب **على بن أبى طالب** على نحوه الباهر فى طوله وقصره هو دليل على الفعالية الخارقة لعقل مبدع موهوب هو السيد المؤكد فى عالم العقول.

لقد ارتكزت السمة الرياضية فى البناء الأدبى للخطاب على دعامتين بارزتين؛ **الأولى:** هى فى صلب بنية الخطاب وعلاقاته الداخلية .

والثانية: فى خفاء المنهج، أى فى تنظيم قضائه.

المقوّم الأول هو المقوّم النحوى الذى يعصم الخطاب الأدبى من التحرر الإنشائى وبعض مظاهر اللاأنحوية التى قد يستكين إليها الوصف الأدبى والحماسة والارتجال وخاصة فى الخطاب الشفهى.

ولا شك أن تكامل الأساس النحوى والبناء البلاغى قائم أصلا على المحور الفكرى للنص، وهو محور المعانى والدلالات، وإذ يستكمل الخطاب شروطه المادية والتاريخية واللغوية، وجماع علاقاته الداخلية؛ فإنه يستكمل الوحدة القائمة بين نصية النص ـ بمعناها الأدبى ـ والفضاء الروحى للنص؛ أى أن النص يتوفر له البعدان الرمزيان للأرض والسماء فى وحدتهما التامة.

أما المفهوم المادى الثانى للنص، فهو المقوم الرياضى الذى يستدل عليه استدلالا، لأنه لا يعبر على نحو مباشر، إلا بالنسبة إلى المتلقى النابه، إذ الفارق بين الكلام العادى والأسلوب الأدبى ليس فارقا فى الاستعمالات اللغوية فقط، بل هو فارق فى دقة الحوزة على المعانى، ومن ثم التعبير عنها، فارتبطت بالقدرة التعبيرية مسئولية الإمساك بالمعانى والكشف عن الدلالات وإحراز أكبر نجاح فى مخاطبة الآخرين والوصول إلى أذهانهم ونفوسهم، ويتفاوت الكتاب فى مستويات الإبداع، وتبعا لذلك تتفاوت النصوص فى ما تملكه من طاقة تعبيرية ومن جمالية أسلوبية.

فالصعوبة التى تواجه أعمال الشعراء هى صعوبة العلاقة بين الشىء والكلمة الشعرية، بين الحدث والانفعال الشعرى، وكان الحل - غالبا - مرتبطا بوفرة الأشياء ونقص الكلمات الشعرية، وبتنوع الأحداث والموضوعات وتحدد الانفعالات الشعرية، إننا نصبو - دائما - إلى روح الشعر، لا إلى النظم الشعرى الفخم والمحكم، نصبو إلى القصيدة التى لا نريد أن نستظهرها ونرددها، بل إلى القصيدة الشعرية التى نراها خارج الشاعر، وخارجنا، تسبح فى ألقها الخاص، سمكة فضية أو زورقا مشعشعا فى مياه سحرية تتعرى من بعيد بألوانها الساطعة التى نستشعرها دون أن نقوى على تسميتها؛ الألوان التى تبهرنا لأننا لا عهد لنا بها، ألوان من كواكب أخرى غير مكتشفة بعد.

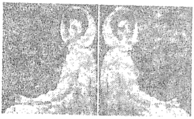
تحلم بالشعر الذى يخرج من دنيا الشاعر، بعيدا عنه، إلى ملكوت الشعر، إلى فضاء عالم ثانٍ يطهرنا من كوابيسنا، الشعر الذى يشبه قارب «**نيتشه**» فى أناشيده الديونيزيوسية، حينما قال وهو فى وحدته السابعة:

«ها هو قاربى يسبح بعيدا، فضيا، وخفيفا، كأنه سمكة....»

ويظل السؤال المهم والوجيه: الكتابة عن الشعر أم عن الشاعر؟! تقدم أسماء معينة فى عالم الشعر تسهيلاتها المناسبة فى تقرير الاتجاه المحدد للدراسة النقدية، فشعراء مثل **مالارميه** و**بودلير** و**رامبو** الذين يؤكدون على استقلالية النص الأدبى والعمل الفنى، يوفرون - من واقع تجاربهم الشعرية والحياتية - ما يدعو إلى استخدام أدوات النقد الفنى الخاصة برؤية (الفن من أجل الفن) - فى حين لا يمكن تطبيق النهج ذاته بالنسبة إلى **أراجون** و**مايكوفسكى** و**نيرودا** وغيرهم مثلا.

وبعامة، ثمة رؤيتان نقديتان، واحدة تعاين العمل الشعرى بصفته عملا مستقلا يمتلك قوانينه وشروطه الذاتية، بمعزل عن قوانين وشروط الواقع الاجتماعى والسياسى والثقافى العام، وأخرى تدرسه من خلال علاقة الخاص بالعام، والجزئى بالكلى وذات العمل الفنى بالواقع الموضوعى، ويمكن الجمع بين مزايا الرؤيتين المذكورتين دونما إخلال فى ديالكتيك استقلالية موضوعية العمل الأدبى، على أن العلاقة بين (استقلالية) النص وعوامله الموضوعية ليست علاقة متوازية أو متعادلة أو متوازنة، إنما هى علاقة تستجيب لدفع المؤثرات الأقوى من جانبى العلاقة.

ثمة شعراء لا يستطيع الوعى التحليلى والنقدى المرتكز على مبادئ الجمالية الخالصة والمستقلة للنص الشعرى تقديم كشف صادق عن تجاربهم الشعرية، إذ لابد من فهم العوامل الموضوعية بكل ثقلها التأثرى، جنبا إلى جنب مع الوعى بخصائص العمل الشعرى وكونه عملا مكتسبا سماتة الذاتية.■



امرأة تبوح بأسرارها

إيمانويل أرسان

***ق** إيمانويل أرسان اسم مستعار للكاتبة ماريات روليت أندريان، آسيوية المولد أوروبية النشأة والثقافة، من زعيمات الثورة الجنسية فى عالمنا المعاصر، وقد جلبت لها آراؤها المتحررة فى الدافع الجنسى الإنسانى شهرة عالمية، حولتها إلى ظاهرة كثر الجدل حولها فى أوروبا وأمريكا. روائية وباحثة وهذا المقال من كتابها الأخير «أسرار إيمانويل».*

حين كنت طفلة، اعتقدت أن ليس فى أستطاعة الأولاد ممارسة الجنس؛ بسبب عدم امتلاكهم للعضو المناسب. كان فعل الحب فى رأيى، يمكن القيام به فقط بالعضو الأنثوى، الذى كانوا يطلقون عليه فى إنجلترا، حيث كنت أعيش آنذاك، لفظ «بوسى»، وفى عمر مبكر جداً فتنتنى هذه القطة الصغيرة، ومنحتنى سعادة لاتقدّر، أكثر بمراحل من القطيطات الحقيقية التى كانت تهدى إلىّ.

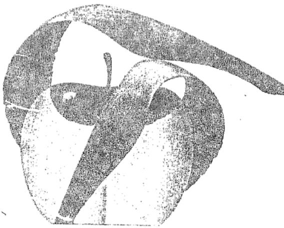
وهكذا اعتقدت أن الإناث فقط، سواء كُنّ صغيرات أو كبيرات، هُنّ القادرات على ممارسة الجنس، وانتابنى شعور بأن الطبيعة ظالمة، واكتشفت أن الحظ يبدأ من لحظة الميلاد، لكنى كنت سعيدة، أكثر من أى شىء، أنى ولدت بمثل هذه الميزة.

وأدركت أيضا، أن هذه الميزة تحمل معها مسئولية واضحة، وهى أن أعامل الأولاد بشكل حسن؛كى أجعلهم ينسون خجلهم، وأعزّيهم عن حزنهم الحتمى لحرمانهم مما أمتلكه.

من أين حصلت على مثل هذه الأفكار؟ بصراحة تامة لا أعرف، لكنى أدرك الآن جيداً، مدى الفائدة التى حصلت عليها خلال حياتى من هذه الأفكار، ومدى الدين بالعرفان الذى أدين به لها.

The Secrets of Emmanuelle

Her intimate views on life and loving



لقد وُضعتْ بذرتى بعيدا عن هنا، فوق الرمل والملح، وسط الرائحة الجنسية لأسماك اصطيدت لتوها. كانت أمى تقارب الخامسة عشرة من العمر، وقد ذهبت لزيارة قريتها القديمة بغاباتها الحمراء والأعمدة التى تحمل المبانى على شواطئ بحر مبهرج بالمرجان، يبيّض بقناديل البحر، ويسوّد بسمك القرش، قابلها أبى المتوقع بمحض الصدفة على ذلك الشاطئ وتحت تلك الشمس، وكان أيضا صغيرا جدا، كان يدرس ليصبح رحالة ومن سكان المدن. ومارسا الجنس دون حتى أن يهتما بأن يتعارفا، وولدت قبل أن يعرف أحدهما الآخر بالفعل، وبسببى تزوجا، ولم يترك أحدهما الآخر قط.

لم أر بنفسى تلك القرية، ولم يعد إليها أبواى، وحين غادرناها كنت طفلة صغيرة لاتعى شيئا.

نمَوْت فى بلدان أوروبا، وتجولت فيها، حتى إننى أشعر فى أى منها أننى فى وطنى، فليس لدّى الإحساس بالانتماء إلى أمة ما أكثر من غيرها، أو لجنس دون آخر، أولأى ثقافة محدّدة، ومع ذلك لا أعتبر نفسى بلا وطن، لكن هناك حرية محببة فى أن تكون غريبا لاتخضع لأى تشابه.

ليس هناك إذن ما يبعث على الدهشة، حين تكون ذكريات طفولتى محيّرة ومضطربة، فكثير من البالغين قد نسوا سنوات التكوين الأولى، ولم يعودوا يتعرفون على أنفسهم فى الطفل الحقيقى الذى عاشوه أو سمعوا عنه، نسوا أنه فى سن الرابعة أو الخامسة، يشعر الأطفال بالجنس، ويهتمون بالمتعة، وأنهم قادرون على أى وكل وقاحة. بلا شك أننى فريدة وسط كل هؤلاء، فى تذكرى كيف كانت الأمور حقيقة.

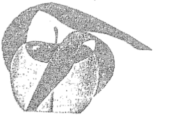
كنت فى السادسة، وكانت أختى فى الرابعة، وهذا الفرق فى السن لم يمنعنا

من الاشتراك فى الذوق نفسه والرغبات ذاتها. أذكر بوضوح تام أن أكثر الرغبات التى تملكتنا آنذاك هى رؤية الأعضاء الجنسية للإناث. كنّا ننفق وقتا طويلا كل يوم نتأمل، وفى الوقت نفسه نتفحص، العضو الجنسى لكل منا، كما أعجبنا بعضو أمنا كثيراً، ولم نفوّت يوماً موعد دخولها للاستحمام، فنندفع وننحنى على حافة «البانيو»، نحملق فى المياه الصافية، ننظر إلى عضوها وعانتها أكثر مما ننظر إلى وجهها المبتسم بمحبة لفضولنا وحماستنا.

وكانت النساء الأخريات أيضا يُثرن فضولنا، ما ينطبع فى ذاكراتى بشكل خاص، فتاة إنجليزية حمراء الشعر جاءت لتمكث معنا عدة أشهر، كانت جميلة وأصغر من أمنا بحوالى خمس سنوات، كانت فى السادسة أو السابعة عشرة، كانت تنزعج فى البداية من اندفاعنا لغرفتها دون توقع، وقد أثارت اهتمامنا فى اللحظة التى اكتشفنا فيها أنها لاتنام فى السرير عارية. وقد عرفنا أن كثيراً من الناس يرتدون ملابس نوم وبيجامات فى السرير، وكنا نعتقد أن ذلك سخيف جدا.

ولقد غيّرت «ملدريد»، وهذا كان اسمها، من أساليبها حين طلبنا إليها بكل صدق وجدية بأن تسمح لنا برؤية عضوها. أبدت عدم الاكتراث لوهلة، ثم فكرت لحظات، وفجأة ألقت بالملاءات بعيداً، وقالت «ها هو.. انظرن»، ولقد أدارت رءوسنا الأجمة الصغيرة من الشعر الخمرى، واحتاجت «ميلدريد» لأيام قليلة فقط لتصبح أكثر حميمية، وبالتأكيد ما كانت تجرؤ على اتخاذ الخطوة الأولى بنفسها، ولكننا كنا نحضنها ونقبلها بقوة وبشكل متواصل، حتى إنها لو كانت حجراً لاستجابت لنا.

إيمانويل أرسان



ومع ذلك، لم يكن لدينا أنا وأختى، آنذاك، أية فكرة نظرية أو عملية حول الممارسة الجنسية بالرغم من إحساسنا بأننا نعرف. كان الأمر ببساطة تعلق (فيتش) بجسد الأنثى، وكنا نكتشف بأنفسنا، بقدرة الإبداع الذاتية لدى كل الأطفال، الدلالات المطلوبة للتعبير عن الإعجاب الحسى والرغبة.

وحين وصل، بعد ذلك بفترة، خال لنا فنان إلى لندن، وكان يفضل رسم الفتيات العاريات على رسم التفاح مثلا، لم نتركه فى سلام حتى سمح لنا بالمكوث فى مرسمه بشكل شبه دائم. ولم يكن يدور بذهنه، هو أو موديلاته الجميلات، بأنه يمكن أن ننظر إلى أجسادهن بغير البراءة .

وأدرك كما أدركن بعد ذلك، أن هذه الجلسات المحملقة تجعلنا فى حالة من الإثارة الشديدة، ولم نكن نخجل من اللعب بأعضائنا أمامهن، مع إبداء ملاحظات الإعجاب بمحاسن أجسادهن التى نتمعن فيها، ولكى نسليهن، فنحن ندرك أن عملهن ممل، كنا نبتدع مغامرات شهوانية تصدمهن، ولعل الأفكار التى كانت تدور بأذهانهن عملت لمصلحة خالنا.

الغريب، أن هذه الأمور، وتلك التى كنا نحلم بها، سواء سردناها أو لم نسردها كانت دائما شاذة، ألم نقرر منذ البداية أن الأولاد لايمكن أن يكونوا شركاء فى فعل الحب حتى ولا مع أمثالهم؟ الجنس فى عيوننا لم يكن شاذا فقط بل بدقة أكثر وبشكل فريد سحاقيا. وغنى عن القول بأننا لم نكن نعى معنى هذا المصطلح، وكانت مناقشاتنا ترفض كل المقولات التى تقربنا من الواقع والحقيقة.

عرّفنا الأولاد بأنهم حيوانات لا جنسية، غير شهوانية، مجردون إلى الأبد، من رغبات اللذة. لكن ذلك لم يسعدنا أو يجعل لدينا الرغبة فى السخرية منهم، بل على العكس، شعرنا بالأسف لهم، وكنا نشفق عليهم، ولو عرفنا كيف نعبر عن ذلك (عرفنا بعد ذلك) لكنّا خففنا عنهم ولو بأجسادنا، لم يكن حظهم يبدو لنا تعسا فقط، حيث إنهم يفتقدون ذلك العضو الذى يعطى النساء جمالا ومتعة أكبر، بل إن تلك القطعة الصغيرة من اللحم التى يمتلكونها لم تكن حتى ممتعة للتبول منها، فالتبول، كان له معنى رمزى بالنسبة لنا، فلم يكن إشارة فقط على الحميمية التى تتفاعل داخلنا (فأن تتبول فتاة مع أخرى معناه أن تحبها)، ولكن الأكثر أهمية كان مدخل مجرى البول. فى سن لم يكن فيها البظر حقيقة بل وعدا. كان البؤرة لأحاسيسنا اللذيذة، ومركز المداعبة واللعق والملاطفة المتبادلة.

وبما أن هذه الفتحة الصغيرة قد أعطتنا الإشباع، فكيف يمكن لنا أن نفهم أن الولد بجهازه المختلف يمكن أن يحصل على المتعة نفسها؟ كنا مقتنعتين بأن التبول يؤلمه، وأنه سيئ الحظ بما يملكه، وهو يحاول أن يخفى سوء الحظ هذا لأنه خجل منه، والخجل بالنسبة لنا هو أقبح شعور يمكن أن يتملك المرء،

وكنا نشعر بالإشفاق والتأثر والتعاطف غير المحدود حين يقوم أحد أصدقائنا الذكور باللعب وتحريك ودعك غصنه الصغير سيئ الحظ ليجعله متورما ومتصلبا، كنا نفكر فى الألم الذى يسببه له ذلك، ونتساءل عن سبب كل هذا العناء، لابد أن لدى الولد المسكين إحساساً مرضياً ليوقع الألم على نفسه تطوعا فقط ليجعلنا نعتقد أنه يحصل على إشباع نعرف أنه مزيف.

كان هدفه الحقيقى كما خمّنا، أن يؤثر فينا، وكانت قلوبنا رقيقة لدرجة تجعلنا لانزيد مشاكله بأن نخبره بأن هذا التأثيرأو الانطباع كان سيئا علينا.

بعد ذلك بفترة طويلة، حين عرفنا معلومات أكثر صحة عن الجنس عند الذكور، كنا، أنا وأختى، نضحك على تلك النظريات الفرويدية عن «حسد القضيب». لا أنكر أن نساءً عديدات ينمون ولديهن هذا الحسد، لكنى أشك فى أن تكون هذه النظرية عامة، فأنا وأختى وغيرنا أمثلة حية، إن هناك استثناء لكل قاعدة، حتى لتلك القواعد التى للعبقرى النمساوى.

واليوم، يبدو من الجدير بالتأمل برهة فى هذه الحظ الحسن. فلم يكن ممكنا أن أعتبر خبرات طفولتى تستحق الذكر لو لم تساعدنى - وتساعد الآخرين - لفهم خصوصية الواحد منا للآخر. هذه الخبرات لعبت دورا مسيطرا فى حياتى حتى إنى أنظر إليها الآن بأنها الخبرات الوحيدة التى تستحق أن تذكر.

لم أخف قط من الأولاد وبالتالى لم أخفهم قط أيضا.

قد يبدو للوهلة الأولى أن غياب هذا الخوف هو شيء تافه، لكنه ليس كذلك فالخوف بين الجنسين أكثر انتشاراً من أى دافع آخر، وأكثر تسلطا حتى من اللبيدو.

فالخوف هو الذى يحكم العلاقة بين الجنسين - الرجال والنساء. كل حيوان يخاف الآخر، إذا كان الرجال يخافون الرجال فهم أكثر خوفا من النساء، وكذلك النساء يخفن من الرجال، لكن هل كل النساء حقا يُخفنَ كل الرجال؟ أقولها نعم، وهذه حقيقة يجب أن يعترف بها الجميع، الرجال يخافون النساء أكثر بكثير مما تخاف النساء الرجال.

والحقيقة التى يجب أن يتفحصها المرء بدقة أكثر، تبدو غامضة محاطة بألغاز من المتناقضات، لكن حيث إن المرء يكون أكثر خوفا من المجهول، فالمرأة التى ولدت الرجل تعرفه أفضل بالتأكيد مما يعرف هو نفسه، فلذلك فهى لاتخافه بدرجة خوفه منها.



فرويد

الخوف اللاواعى يسبب أذى أكثر من الخوف الواعى، والخوف الذى يُرعب الرجال من النساء هو جذر مآسيهم الكبيرة، وما دام كل من الجنسين يرفض مواجهة هذه المخاوف وتحليلها والبحث عن أسبابها والحكم عليها بأمانة، فإن معركة الجنسين - الرجل والمرأة - ستستمر بلا نجاح.

لم أشن هجوما على الرجال أكثر مما فعلته مع النساء، فأنا أشعر بالتزام نحو كليهما، وأجده ممكنا بل من المرغوب التحالف مع الاثنين، ولقد نجحت فى ذلك، ربما لأنى لم أخفهم قط، ولأنى حين كنت صغيرة أحببتهم بالتساوى. أحببت النساء بإبداء رغبتى فى أن ألمس أجسادهن وأن يلمسن جسدى، وأحببت الرجال لأنى فهمت ألمهم، وعرفت أنهم محرومون قليلو الحيلة مهجورون وحيدون خائفون ناقصون، خجلون، تعساء برغم تبجحهم، ويحبون أن تكون لهم خصوصيتهم، ولذا سعيت بقدر استطاعتى لإسعادهم ولتكون الحياة أقل قسوة على الجميع بما فيهم نفسى.

وأنا واثقة أن سذاجة طفولتى ستجعل كثيراً من الكبار يبتسمون، ومع ذلك، وبعد سنوات طويلة من تلك الفترة، مازلت أعتقد أن هذه البراءة نبعت من حدس محظوظ أدين له بكثير من سعادتى، وبسببه شاركنى كثير من الرجال والنساء هذه السعادة، وعلى الأقل أنا مدينة لهذا الحدس بالكثير واعتبرته دائما قطعة من الحظ الحسن. ولقد سمعت كثيراً عن عضو الأنوثة، منذ الطفولة حين ظننته ميزة مفضلة واختلافا مبهجا، وحتى الآن حيث أسمع عنه حديثا أجده مخيفا. نساء معينات - خاصة فى الولايات المتحدة وبعد ذلك فى بلدان أخرى - فمن بدعاية حاولن

فيها تعميم ونشر شعار «قوة عضو الأنوثة»، فلو عنين بذلك استعادة القوة الفطرية لهذا العضو والعودة لطبيعة سلوكنا تجاه الرجال، فإنى أصفق لذلك من كل قلبى، فتلك القضية قضيتى، لكنهن فى الواقع يعنين بهذا الشعار «أن النساء جنس أرقى من الرجال» وبهذا المعنى أنا لا أتفق مع هذا الشعار.

لا أرغب فى السيطرة على الرجل بالدرجة نفسها التى لا أرغب فيها أن يسيطر الرجل علىّ، وكذلك فإن من لايخيفوننى لا أرغب فى أن أخيفهم، أريد من الرجال أن يفهمونى وآمل أن ينتهى هذاالفهم ببعضهم إلى الشعور بالحب نحوى. أود ممن أرغبهم أن تكون لديهم رغبة فىّ، ومن أسعدهم أن يسعدونى، ومن علمتهم أن يوجهونى، ومن حررتهم أن يحررونى بدورهم، ومن ساعدتهم ليصبحوا رجالا أن يشجعونى لأكون امرأة، ولأولئك الذين أتمنى السعادة لهم أن يؤمنوا بإمكانية أن يكونوا سعداء.

ومع ذلك كيف أحقق هذا المشروع إذا كان الرجال يخافوننى؟ كيف يمكن أن نعيش على كوكب واحد فى توافق إذا خافوا قوتى، واعتقدوا أنى مرعبة وقاتلة؟ وينحنون لسلطتى ورغباتى المجردة ولوجهات النظر الساخرة لعطفى ومنّتى؟

وما دمنا نرتعش كلما واجه أحدنا الآخر فكيف يمكننا أن نكتشف أن بإمكاننا أن نواجه العالم معا؟ وهل نملك شيئا أفضل لنفعله ـ مع إعطاء الاعتبار لكل شىء ـ على هذه الأرض من محاولة أن نعرف أنفسنا وكل منا الآخر؟

ولذا فإنى أفضل دوما استخدام اصطلاح «معرفة العضو» عن «قوة العضو»، فالاصطلاح الأول يعنى الوحدة

إيمانويل أرسان



بين الجنسين بدلا من الفرقة، والمعرفة لايمكن أن تكون إلا الحب، وللوصول إلى ذلك فإن الكثير يجب عمله قبل أن يتحد الرجال والنساء.

ومع أنى كنت صغيرة حين شرعت فى هذا العمل، فإن استقصائى ما زال يتركنى جاهلة بشكل يرثى له، إلا أن هناك شيئا واحداً مؤكداً، إذا كانت الأسطورة تتطلب الغموض، فإن المعرفة، لحسن الحظ، تدفن الأساطير والمخاوف، وتاريخ نوعنا البشرى، أحببته أم كرهته، تقلص إلى هذه المخاوف المستورة والمحجوبة التى سلمنا إليها تقدم المعرفة.

إننا مخطئون تماما، بلا شك، إذا اعتقدنا أن الخير من الممكن أن يأتى من السرية، بل إن ذلك من الأجدر أن يجعلنا نخاف، فإذا كان المخبوء ليس ضارا فلماذا نستمر فى التكتم عليه؟

لذا علينا نحن النساء ألا ننتظر من الآخرين أن يضربوا لنا المثل:

لنعلن نهاية لعبة الاستغماية! لنقدم حقا إشارة للتماسك نستخدمها كاختبار، إذا كنا حقيقة غير هيابات أو خجلات من أعضائنا... فلنقم باحتفالية ودعاية لتوقف التكتم على أسرارنا. وإذا لم يحتمل الرجال ذلك، سنتأكد آنذاك من الفرق بين الأمانة والرياء، وسنعرف الشجعان من الجبناء.

لقد زُيفتْ شجاعتنا وحريتنا لفترة طويلة، وإذا أردنا لقوتنا ألاتبقى ادعاءً أو تظاهرا فلنعرف أخيرا ـ نحن والآخرون ـ أجسادنا على حقيقتها .

الخوف من النساء:

كطفلة صغيرة لم أكن أخاف الأولاد، وبالتالى فإن الرجال الآن لايخيفوننى، وربما كنت الوحيدة التى لاتصيبهم بالذعر، لأنه فى الحقيقة: **كل الرجال يخافون النساء.**

وحين أقول ذلك، فإنى أبتعد بشكل واضح عن السير فى الطرق المبتذلة التى تفضل النساء الحديث عنها حول الرجال فى هذه الأيام أكثر من أى زمن مضى، فإن اللياقة تدفعهن للحديث فى الكتب والجرائد عن القسوة والوحشية العقلية والبدنية التى يمارسها ويرتكبها الرجال ضد النساء . ولفترة من الزمن كانت موضة المناضلات النسائيات (اللواتى لايستعرن أكثر الطرق شوفينية) رفع شعار «لا اغتصاب بعد اليوم» فى كل باريس، وهنّ بذلك يشوهن المعنى الأساسى للشعار. فإذا كن قد ضجرن وتعبن من الاعتداء عليهن، فإنى أخاطر وأسأل هؤلاء المحتجّات سؤالا خطيرا، هل تجشمن مشقة التساؤل لماذا يغتصب رجال معينون نساءً معينات؟ هل لأن المرأة تخاف الرجل أو العكس هو الصحيح؟، لرجال يغتصبون بغية الانتقام، لكن لماذا وممن ينتقمون؟ إن المغتصبين نادرا ما يكونون من أولئك الذكور الشوفينيين الذين يقلصون دور المرأة إلى دور التابع الذليل المهان، ويقيدونها إلى المطبخ والغسيل والتنظيف والعناية بالأطفال، أو ممن يستغلون عملها فى المكاتب والمصانع، عموما إن المغتصبين رجال ضعفاء، خجلون مذلّون

يأكلهم السخط لعدم نجاحهم وعدم فهمهم للمرأة، وهم لايستطيعون تحمل الأساطير المتعارضة التى صنعوها بأنفسهم عن النساء، فهم يتخيلون المرأة حورية وعذراء وعاهرة، طاهرة باردة ولعوباً، وهم يحاولون أن يطهروا الذعر المحيّر الذى يتلبسهم من خلال طقوس عنيفة، حين يفكرون بأولئك الأمازونيات المختالات بعنفهن الكامن واستحالة إسعادهن. وهم يطهرون هواجسهم المتعززلة وحس الرفض داخلهم بتصرفاتهم تلك، ويستجيبون برعب بدنى حقيقى للرعب النفسى غير المرئى الذى يتصورونه عن قوة المرأة اللامنطقية وغير المعقولة، ويتصرفون ضدها بناء على ذلك.

وهذا هو السبب الحقيقى فى أن رجالاً كثيرين يصبحون، بطرقهم الخاصة، مغتصبين عتاة، وحتى أولئك الذين لايعتدون على النساء جنسياً، فإنهم يضربونهن بقسوة أو يذلونهن حين تسنح الفرصة، كل بأسلوبه الخاص، ـ عاطفيا أو ثقافيا أو حضاريا أو وظيفيا أو اجتماعيا ـ لأنهم يريدون تقليص دور المرأة إلى تابعة عاجزة من خلال حاجتهم إلى الامن، يريدون كسرهن حتى لاينكسروا منهن، مما يؤكد أنهم يعتقدون بأن النساء مرعبات، وهذا يؤدى بهم إلى التوحش.

قرأت أخيرا، كتاب **جوموكينياتا** «مواجهة جبل كينيا» الذى كتبه قبل أن يصبح قائدا ثوريا ورئيسا للدولة، وفى هذا الكتاب درس **جوموكينياتا** قبيلته «كيكويو» دراسة أنثروبولوجية مكتشفا أسطورة تنويرية غريبة: «فى فجر الزمن ـ تقول الأسطورة ـ كانت النساء تحكم الرجال حكما مطلقا، وكن قويات، مسيطرات، قاسيات، أكثر قوة ودهاءً وتنظيما من الرجال، يجبرونهم على القيام بأشق الأعمال وأحقرها، وحرموهم من الطعام والمتعة والحرية، ولم يسمحوا لهم بأية مشاركة فى المسائل القبلية أو العائلية، وتحكمن بشكل مهين بحياتهم الجنسية والعائلية والاجتماعية. ونظرن إلى الرجال، من المهد إلى اللحد، كمواطنين من الدرجة الثانية، معتلين أو متخلفين عقليا، ولم يسمحن بأن تكون لهم طموحاتهم الخاصة أو الجماعية أو حتى المبادرة لأى تغيير، واضطرتهم النساء أن يتصرفوا طوال الوقت تبعا للصورة التى وضعنهم فى قالبها، ولم تتخيل النساء مطلقا أن الطبيعة المنحطة لهذه الكائنات المعاقة فطريا يمكن أن تعادلهم فى الأعمال المجيدة والوظائف الخلاقة فى المجتمع، ورأين أن الرجال خلقوا مختلفين عنهن، ولهذا حكم عليهم بالنقص وبأنهم منذورون غريزيا للخدمة».

قوة العضو الأنثوى هذه، وهى أكثر ما عرفه النوع البشرى صرامة وتطرفا، جعلت من الذكر نصف آدمي وإنسانا تعسا، ومع ذلك رفضت النساء أن يفهمن ويعالجن هذه الآلام، واعتبرن أن العالم خلق هكذا وأن ذلك يجب أن يحترم.

هؤلاء «الفرج قراط» من نساء كينيا ما قبل التاريخ، لم يرغبن أن يلحقن الأذى بالرجال، بل على العكس، فهن عاشقات لرجالهن، ولم يكن لديهن شك فى أن تفوق المرأة هو بفعل القانون الطبيعى أو الحق الإلهى كما وضحت لهن كاهنتهن العظمى، ولذا فهن يتصرفن بناء على هذا الحق لصالح هذه المخلوقات المهمة الناقصة الهشة المسماة بالرجال، من أجل حمايتهم. وكانت شكاوى ومطالب المضطهدين لاتغيّر شيئا ولاتؤثر فى قواعد وقناعات ذلك النظام.

وظل الذكر فى قبيلة «كيكويو» يعانى الذل والاستسلام قرونا عدة حتى طفح به الكيل، فقام بمحاولات عديدة للتمرد ضد سلطة الإناث، فشلت جميعها، فلجأ إلى الحيلة والعمل السرى. ونجح الرجال فى جعل جميع النساء حبالى فى وقت واحد، وفى لحظة واحدة وجدت النساء أنفسهن فى موقف ضعيف، فاستولى الرجال المتآمرون على السلطة العسكرية والسياسية والاقتصادية، ولم يتركوها أبداً بعد ذلك.

وكان من الطبيعى أن يقوموا بانتقام عنيف وبلا رحمة ضد المهزومات لتطرفهن السابق، وهكذا أرسيت قواعد طبيعة العلاقة بين الجنسين.

قد تبدو هذه الأسطورة ساذجة لمعظمنا، لكنها ليست كذلك، فحتى لو كانت تاريخيا غير موثوق بها، فإنها كوثيقة نفسية: عالية القيمة عمليا، فهى لاتصف مجرد خرافات ما يسمى بالجنس المتوحش، لكنها توضح بطريقة خام كل تصرفات إنسان الحضارة المعاصرة.

النظام الجنسى القائم الذى كلنا شهود عليه، هو نوع من الانتقام، وهو يعبر عن ردود الفعل البدائية للتنافس التى بعثتها الدوافع المزعزعة لحرب طويلة الأمد، وككل المنتصرين فالرجال يعيشون فى خوف من انقلاب الحظ وانتقام المهزوم.

إن معاملة الرجال السيئة للنساء، ليس سببها أنهم يرون فى المرأة مخلوقا ضعيفا وتحت رحمتهم، ولكن بسبب اعتقادهم أن فى استطاعتهن أن يستعدن ثانية قوة سلفية ضاعت مؤقتا، وبسبب أنهم يحتفظون فى لاوعيهم بذكريات مرعبة عن زمن كانوا فيه عبيدا لتلك القوة.

رؤية كهذه، تناقض بالتأكيد، الصورة التى قدمها إلينا **فرويد** عن القبيلة البدائية، ومع ذلك فإن مؤسس علم

النفس الحديث لايستطيع أن يفسر أكثر مدى أو من أسطورة قبيلة «كيكويو» دلائل المادة غير القابلة للدحض في تنظيم المجتمعات البدائية، فهو أيضا، اعتاد أن يؤسس نظرياته على فضالة الملاحظات النفسية ولايهمه مدى صلاحيتها، وهو لم يستطع أن يرى فيها الحاضر بكليته ولا يتخيل الماضي، لأنه اختار عمدا أن يفحص الفرد بانتباه أكثر من المجموع، ويهمل، أحيانا، في أن يأخذ في الاعتبار دور المجموع في تكوين الشخصية وأفكارها وأعمالها. في الواقع - ونحن نعرف هذا الآن أكثر مما كان يعرف - فإن ما يعطي البعض قوة عقلية واجتماعية ، ويجرد آخرين منها ليستمروا في حالة من الضعف، ليس رغباتهم الفطرية ودوافعهم الجنسية الغريزية، بل بدرجة أكبر، العالم الذي ولدوا فيه، فمجتمع توجد مصادره تحت تصرف الرجل، يؤكد منذ الميلاد سيطرة الرجل، بالضبط كما يتيح النظام الرأسمالي الفرص للأطفال الأغنياء فقط، ولو كنا في حضارة مختلفة، تكون فيها للنساء الأولوية، فسيقود ذلك إلى خضوع الذكر للأنثى.

إن التناقض الأساسي للنظام الجنسي الحالي في المجتمع يرجع إلى العقول اللاواعية للرجال التي تتصرف دومًا كما لو أنها تستعيد الذاكرة المطمورة لسيطرة المرأة وعملها ضد الرجل، وهذا التراث مطبوع بغموض على چيناتهم ومازال يقلقهم لدرجة تعميهم عن رؤية وقائع الحاضر، فيستمرون في معاملة المرأة «كطاغية مخلوع»، وهي لم تعد تمتلك القوة لاستعبادهم.

ولكن السؤال هل بالفعل لم تعد للنساء تلك القوة؟ هل تعيش النساء اليوم فقط لخدمة الرجل وتحولن بالقوة إلى

إيمانويل أرسان



متعاونات لتحقيق طموحات الرجال وملذاتهم؟ إن الخطأ الذي ارتُكب، ومازال يرتكب كل يوم، هو تطور جانب واحد من التوازن الزوجي والبيتي ذلك الذي يتعلق بالرجل، والذي يسير مخلداً سوء الفهم والحرب بين الجنسين.

لاسلام ولاتعاون ممكن بين أعداء الأمس دون القيام بخطوة تجاه الإخلاص والوفاء، وأول جملة واضحة أقولها هي الاعتراف بأن النساء في تفسيرهن الخاص لحظهن، يظهرن بوضوح تام خيانتهن المطلقة، فغالبا هن أنفسهن رغبن في هذه التبعية للرجل فهنّ يطلبن من رجالهن رعايتهن والاعتناء بهن، وأن يفكروا في رفاهيتهن والعمل على تحقيقها، وإذا فقدن بعض حريتهن، فلأن هذه الحرية تبدو لهن أقل رغبة لديهن من الراحة والأمان.

هل تتزوج المرأة عادة لتصبح حرة؟ أو لتحقق مستقبلا يتطابق ويتماثل مع قيم ومواثيق خلفيتها الخاصة؟ وهل تتوقع أن تعامل كمساوية لزوج منذ البداية أرادت منه أن يحميها ويمتلكها ويوفر لها الرفاهية؟

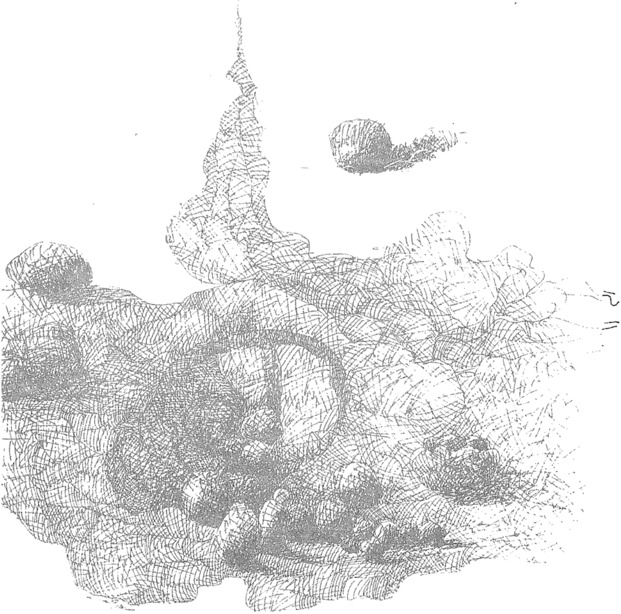
ولكن مازال هناك الأسوأ.. سواء عرفته النساء أم لا.. فكثير من النساء يتزوجن ليلبسن العباءة الفضفاضة لتلك الأم التي كانت في الماضي متلبسة بالقوة وملهمة لهم خوفهم الأول من السلطة.

هل تدهش المرأة إذن، إذا تصرف تجاهها الرجل بالحيرة والخوف ورغبات سرية للانتقام خلفتها في داخله عن غير قصد السيطرة الأمومية؟ بالقوة السلفية للأنثى التي ما زال يحمل لها الرجال ضغينة لاتصدق، وما زالوا منها في روع ورهبة.

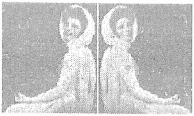
لم تعد الأنثى تحكم ممالك، لكنها مازالت تحكم في كل بيت، وداخل كل عقل وقلب، ونحن نخاف منْ خلقنا - وأنجبنا، وبذلك يظل رحم الأم مغلقا برعب، فالطفل لايمكن أن يساوي خالقه، وما دام الرجال يعتبرون أنفسهم مخلوقات للمرأة، فسيظلون يخافونها ويحلمون بعدم الثقة بها كما فعل البعض في عالمنا مع آلهته.

إذا رغبت النساء بقدوم يوم سعيد يشاركن فيه الرجل الأرض نفسها، فعليهن أولا تطهير الرجل من الآثار المتبقية من إيمانه بهن، لابد أن يعلموهم أن النساء ليست آلهة، لايردن أن يبعثن الرعب في الرجل ولا أن يستعبدنه، إنهن يردن فقط أن يعرفهن الرجل على حقيقتهن وأن يشعر بالحب نحوهن، وإذا لم تستطع الأنثى أن تستبدل بالعلاقات الأسطورية الرغبات الإنسانية، فستظل النساء إلى الأبد، مبهمات للرجل، وسيمضي الرجال في كراهيتهن بالدرجة نفسها التي يكرهون فيها كل قوة مسيطرة، وزيادة على ذلك فسيظل الرجل يعرف كيف يستمر في السيطرة عليهن، لأن الرجل يعيش فقط من خلال توجيه قوة ذكائه على من يجعله خائفا. ■

ترجمة: أ. ع. ش.



لوحة للفنان محمد إبراهيم



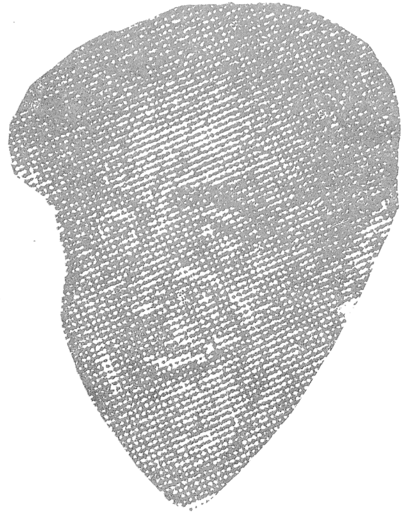
أنور عبد الملك

طفولة يحيط بها الزمان والموسيقى

قد لن نختلف حول القيمة العالية التى تتمتع بها إنجازات **أنور عبد الملك** الفكرية والتاريخية حول مسائل مازالت تشغل العالم كله.. العلاقة بين الشرق والغرب فى القرن العشرين، وفى القرن القادم، وإن كان **أنور عبد الملك** ينضح حماسه وانجذابه إلى تفسير كل ما هو شرقى، وتجنيده تجنيدا إيجابيا فى الكشف عن ملامح هذا الشرق سواء أكان يابانيًا أو صينيًا أو عربيًا.

وربما كانت انشغالات **أنور عبد الملك** انشغالات مرتبطة ببعضها ارتباطا كبيرا.. رغم ما تثيره أفكاره وآراؤه وتوجهاته أحيانا من خلافات أيضا كبيرة، وربما يكون كتابه المهم «المجتمع المصرى والجيش» مازال مثار أهمية واهتمام، ومازال التفسير الأعلى إلى الآن للعلاقة بين شعوب العالم الثالث والسلطات الحاكمة.. رغم أن **أنور عبد الملك** يعتبر أن كتابه «الجدلية الاجتماعية» هو أهم إنجازاته الفكرية.. ورغم ذلك فلم يترجم إلا الجزء الثانى من هذا الكتاب، ترجمة يعتبرها **أنور عبد الملك** ترجمة لم تكن جيدة.. والجدير بالذكر أن كتابه «المجتمع المصرى والجيش» الذى ألفه **أنور عبد الملك** بالفرنسية أصلا وترجم ونشر فى عام ١٩٧٤ وصدر فى لبنان عن دار الطليعة لم يدخل حدود مصر إلا هاربا ومهربا ومنفيا، ومازال الكتاب إلى الآن غير متوفر فى مكتبات من هم أهل لقراءته ودراسته، والتعلم منه.

الحديث عن **أنور عبد الملك** يطول، وحول أفكاره وآرائه وتوجهاته.. ولذلك فالبحث فى التكوين والنشأة والتربية التى علمت وربت وكوّنت وصهرت وأنتجت هذه الشخصية الفكرية العالية القيمة.. هو شاغلنا هنا لتكون بعض سيرة هذا الرجل أمامنا.. هذه السيرة الذاتية الفكرية التى اخترنا أن تكون «سيرة الطفولة».



المدخل إلى سرد أو إلى استذكار مسيرة فكرية أياً كانت لا يمكن أن تكون بالترتيب الزمنى لأن المسيرة الفكرية متأخرة، عن بداية الزمن الحياتى، وإنما أيضا أرى أنه من الواجب أن نتوقف عند العتبات الأولى.

فى تقديرى أن هناك ـ إذا جاز التعبير ـ فى هذا العرض المقتضب ـ وأنا أصر على صفة «المقتضب» تذكراً وليس أبداً سيرة منهجية ولا دراسة مستفيضة ـ سيرة ذاتية ـ لأن المسيرة الفكرية لابد أن توثق ونحن هنا لسنا بصدد التوثيق ولكن بصدد العرض.

إن هناك عناصر ثلاثة ـ حسبما أذكر ـ لعبت دوراً تكوينيًا مهما فى صياغة الذى أصبح فيما بعد سيرة أو مسيرة فكرية.

العنصر الأول بطبيعة الأمر ـ الزمان والمكان ـ الزمان مصر فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ـ أنا من مواليد ١٩٢٤ ـ والمكان ـ القاهرة ـ مصر الجديدة بالتحديد ـ الزمان والمكان ـ طبعا الأسرة ـ أسرتنا حسبما تبين أسرة قاهرية عريقة.. استطعنا أن نجمع معالم وجودنا فى القاهرة منذ القرن السادس عشر ـ وكان لأسرة والدتى فرع فى المنيا، ولكنها أيضا قاهرية مثل الوالد، وأجدادى كانوا من رجال التجارة، وكان والد جدى شهبندر تجار القاهرة، أنا أذكر هذا فقط بطبيعة الأمر، وكان والدى محاميًا ثم انضم إلى التنظيم السرى لحزب الوفد أثناء ثورة ١٩١٩ وأصبح فى قيادة اليد السوداء فى قيادة التنظيم السرى، ووالدتى والدها من الوزراء أثناء الاحتلال.

فى هذا الجو المصرى الحميم من ناحية الهوية المصرية، ومن ناحية تحول الحركة الوطنية، والثورة المصرية فإنه من الطبيعى أن يكون للأسرة تأثير كبير جداً علىّ، وكانت هناك ـ فى هذا الجو ـ ثلاثة مبادئ مفروضة فرضاً.

الأول: العلم، والانضباط فى العلم.

الثانى: الشجاعة - بمعنى ألا تتردد أن تمارس ما تراه وتدفع ثمن ما تراه.

الثالث: الصراحة: بمعنى ألا تبالغ وألا تنافق.

هذه المبادئ الثلاثة كان لها الدور التكوينى فى تربيتى، وكان والدى بعد الثورة من أوائل الدبلوماسيين المصريين، فكان قنصلا فى لندن ثم أصابه مرض، فعاد إلى الديوان العام، وتوفى فى سن التاسعة والثلاثين، كان يوميا يطلعنى على أمهات الكتب الكبرى - ألبومات كبيرة - **صلاح الدين**، تاريخ مصر منذ الفراعنة من العصر الحديث.. التوارث بشكل عام، ألبومات بالعشرات، علمتنى وأنا طفل صغير بين الثالثة والثامنة، أشياء لا يحصلها الإنسان فى الثانوى، كان يقضى نصف اليوم يشرح التفصيل وبالصور، إنسيكلوبيديا - وأنا أقدر هذا العمل الجميل الذى لولاه فيما بعد لما كنت انطلقت إلى أركان العالم، ولا أفهم شيئا عنه وفى إطاره العام، ما هو شكل آسيا، **ماركو بولو**، كل هذا كان فى هذه الكتب، وكنت أراها كصور وقصص، وأصبحتْ فيما بعد معالم طريق.

المعنى التكوينى الثانى هو المدرسة، فقد اختار الوالد مدرسة العائلة المقدسة التى يديرها الآباء اليسوعيون، وكانوا آنذاك فرنسيين، وأصبحوا الآن مصريين، وهى مازالت موجودة فى الفجالة، وهى كانت وما زالت أحسن مدرسة فى قطرنا المصرى، وكانت آنذاك مدرسة رفيعة المقام، هناك مؤشرات لذلك.. أنه كان لهذه المدرسة فى مرحلة سابقة على التحاقى أستاذ الفلسفة **ثيار ريشدار** - هذا هو مستوى الأساتذة - وكان أستاذ اللغة العربية - الشاعر اللبنانى من تلامذة **شوقى** وعشاقه - **ريمون حكيم** - فتعلمنا منه قراءة دواوين الشعر والمعلقات، تعلما

أنور عبد الملك



أصيلا، واقترن التعليم إلى جانب التربية الخلقية حسب المبادئ التى تقررها الهيئة اليسوعية، التعليم الذهنى والروحى والأخلاقى، وليس فقط تعليما مكتبيا، قضيت فى هذه المدرسة التى لا أنسى فضلها علىّ أبداً وعلى تكوينى، وعلى شخصيتى، وعلى استمراريتى، أذكر هذا بحنان وعرفان لا حد له، عشر سنوات من سنة ١٩٢٩ إلى ١٩٤٠ حتى التوجيهية، وقد تخطيت عامين نتيجة التفوق.. فكانت عشر سنوات صاغت شخصيتى الذهنية والخلقية، جنبا إلى جنب مع ما أحيط بى من التربية الأسرية، وأيضا أن هذه المدرسة كانت تعلمنا عديدًا من الأفكار «العملية» .. مثلا فى عام ١٩٣٤ أن **أنطوان دى سانت كريزى** الذى سقط فى الصحراء جاءنا ليحاضر عن قصة «كيف تخطى الصحراء» ، كانت شخصيات كبيرة تحيط بنا باستمرار، تتحدث إلينا، وكنا نقرأ كتبا كثيرة، وتقرأ علينا كتب كثيرة، فتعرفت على **مكسيم جوركى**، وأنا لم أبلغ من العمر الثامنة - فى مدرسة يسوعية كاثوليكية وكان الالتزام - بعد الله عز وجل - والملك رئيس الدولة آنذاك - لاولاء إلا لمصر، ولهذه المدرسة فضل كبير فى تأكيد هذه المعانى الوطنية خاصة أن القسم المصرى - كان هناك قسم فرنسى، وقسم مصرى - كان يتوجه هذا التوجه الوطنى وهذا هو الرافد الثانى.

وكنت فى هذه المدرسة انطلاقا من تشجيع والدى قبل المدرسة ألتهم الكتب التهاما - إلى درجة أننى دأبت على أن أطالع كتابا كل يوم، واستمر هذا على ما أذكر من سن الثامنة حتى التخرج فى سن الخامسة عشرة والنصف، كنت أقرأ كتابا كل يوم - قرأت مكتبات كاملة - الروايات الفرنسية، والأمريكية، والإنجليزية، وتراجم **شيكسبير**، **وموليير**، **وراسين**، والكتابات الروسية **لدوستويفسكى**، كل ما كان يوجد فى المكتبة، فكانت القراءة التهاما - طبعا بأفضليات - المهم أن أقضى على رفوف المكتبة، وكان هذا التحصيل دون مبالغة هائلا، وبهذه المناسبة، إننى أكن بكل معانى العرفان والامتنان لأساتذتى وأصدقائى الآباء اليسوعيين الذين لولاهم لما كنت فى هذا التكوين الجاد - الذى أكمل الدفعة الأولى لوالدى ووالدتى.

هناك رافد ثالث.. وهو رافد الوطنية وليس الحركة الوطنية التى أتت فيما بعد - فقد عشت فى جو ملتهب من الوطنية.. وكنت كلما أرى ثكنات قوات الاحتلال البريطانى فى قصر النيل وفى باب الحديد، وفى القلعة، أتساءل كيف تكون أمة - هى أصل الحضارة - ما الذى دفع بها إلى هذا .. وكيف أصبحنا محتلين، وأين الإرادة، وأين الكرامة والشخصية المصرية وأين الهندام المصرى، ولمَ كل هذا الهوان، ونحن مصريون؟ هذا الموضوع دفعنى دفعا دون اختيار إلى الانخراط بعد المدرسة فى الحركة الوطنية، وبعد هذا، إلى التوجه الاشتراكى داخل الحركة الوطنية المصرية، وهذا باختصار شديد.

وإذا عدت بالذاكرة إلى وجود هذه العناصر وتأثيرها على وجدانى الشاب،

سنقول إنه أكثر ما أثر علىّ كان موضوع أن يأتى الإنسان عمله سواء كان اكتشافا، أو مبادرة، أو سعيا وراء فكرة، أو رحلة أو تحضير رسالة تاريخية أو سياسية أو تخطى مصاعب، أو بناء مشروع.. أى أن الموضوع الأساسى الذى كنت أتأثر به فى هذه الكتابات أن يؤتى عمل.. ونتحقق.. لا أن نظل فى مستوى التأمل والأمل.. الانتقال من الأمل إلى العمل والإنجاز.. ولذلك لم أتأثر كثيرا بالكتابات التأملية، اللهم فى مجال القراءات الدينية ذات النزعة الصوفية، أما الأدب والتاريخ والاجتماع، والعلوم السياسية كان ما يعنينى هو الإنجاز والعمل، وكيف يتحول المشروع من أمل أو فكر إلى إنجاز، وعمل. هذا هو الموضوع الذى يسيطر علىّ باستمرار.

وبهذه المناسبة عندما أعود بالذاكرة إلى محصلة هذه القراءات، والدراسات - فى مرحلة التكوين المدرسى، وقبل أن أخرج إلى الحياة العملية، حدث أمران نادران.. أننى التقيت بالشرق، والتقيت بالغرب فى آن واحد..

أما الالتقاء بالغرب فكان عن طريق المدرسة بصفتها مدرسة كاثولوكية يسوعية، ولما نجده لها من مكانة فى الفكر الغربى، ومدرسة كانت آنذاك فرنسية، وكنت أنا فى القسم العربى، فاستطعت أن ألم إلماما دقيقا بما ندرسه..وكان من المفروض علينا فى القسم العربى، إلى جانب المقرر الذى كان يؤدى إلى التوجيهية، أن ندرس مقرر الأدب، والتاريخ للقسم الفرنسى،فأفدت إفادة بالغة من تاريخ الأدب الفرنسى، وتاريخ فرنسا، وأوروبا فى مستوى البكالوريا الفرنسية، وأفادنى جدا فى أن أدخل إلى فهم الغرب، هذا إلى جانب أن والدى أثناء خدمته فى إنجلترا وكان عمرى خمس سنوات آنذاك قضينا سنة فى لندن، وكنت أزور متاحفها وأنا طفل، فتأثرت جدا لما رأيته من آثار، فظننت أن العالم كله متمركز فى الغرب، وأصبح الغرب بالنسبة لى شيئا مألوفا جدا، ولم أكتشفه على كبر، وكان جزءا من تكوينى وأنا طفل.

أما عن الشرق، وقد يكون هذا غير تقليدى، فكان والدى فى الكتب التى أقرأنى إياها.. كان بينها كتاب عن حروب القرن العشرين، فعرفت أن هناك بلداً اسمه اليابان.. هذا البلد غريب، وبعيد فى الشرق، هزم أسطول روسيا القيصرية فى معركة سنة ١٩٠٥ قال لى والدى «إنه لأول مرة تسطع فيها شمس الشرق»، وعندنا فى مصر كتبوا فى الصحف لتحية هذه المسألة وبعدما كبرت عرفت أن الذى قدم هذه التحية هو الحزب الوطنى وجريدته «اللواء»، حيث حّيت هذه الجريدة انتصار اليابان على روسيا باعتبار أنها أول دولة شرقية تنتصر على دولة غربية فى التاريخ الحديث.. هذه الأحداث وما رافقها تعلقت بذهنى بشكل غريب، وأخذت أفكر.. ما الذى يجعل اليابان ينتصر ونحن فى حالة احتلال.. ما هى الحكاية؟.



موتسارت

بعد هذا ، فى المرحلة التالية، سنة ١٩٤٢ بعد المدرسة اضطررت أن أعمل لسداد نفقات المنزل حيث توفى والدى، ولم يترك لنا معاشا.. لأنه توفى مبكرا.. كنت أعمل موظفا فى البنك الأهلى المصرى؛ موظفا فى قسم الحسابات - ففى يوم من الأيام سنة ١٩٤٢ كنت أمر فى شارع فى وسط البلد - فإذا بى أمام مكتبة الأنجلو المصرية - وكان فيها الكتب التى تأتى من إنجلترا، فوجدت كتابا غريبا بعنوان: «الزمان ذلك النهر المنعش» **لجوزيف نيتا**، فلفت نظرى هذا الكتاب إلى مسألة الزمان، والحياة البعدية، وكانت دائما تؤرقنى منذ ما كنت طفلا، ربما منذ أن توفى والدى، وكان عمرى ثمانية أعوام ونصف، وخصوصا أن علاقتى بوالدى عبارة عن صداقة عميقة.



سيد درويش

طبعا مسألة الزمن والموت أصبحت مسألة عميقة الدلالة فى نفسى، وقد تكون متصلة بالشخصية المصرية، وهى مهمومة بالزمان دائما؛ فتوقفت عند ذلك الكتاب الذى اشتريته بجنيه وكان مرتبى وقتذاك ثمانية جنيهات.

أنور عبد الملك

وجدت فى هذا الكتاب مسائل فلسفية، ودراسة للزمان عند الصينيين، وتأملات عن جامعة كمبردج التى كان يعمل بها المؤلف أستاذا، وبحوثا عن العلاقة بين علم الحياة البيولوجي والزمان، فتأثرت به تأثرا كبيرا، ووجدت فيه لأول مرة أن هناك مزجا بين العلم والفلسفة من ناحية وبين العلم والفلسفة ومفاهيم أخرى فى الصين.

فى عام ١٩٤٢ كنت قد بدأت أنشط سياسيًا، وكانت الصين واضحة بالنسبة لدى كحركة تحريرية كبرى، وداخلة فى حرب أهلية ضروس، وكان الميل الاشتراكى لدى تجاه جيش التحرير الصينى بقيادة الرئيس **ماو**.. إنما لم أكن أعرف عن الصين كثيراً، وفجأة كان هذا الكتاب يركز على الصين السياسية، والصين حضارياً، فكانت هذه طفرة كبرى.. ذكرتنى أن الشرق كيان جبار له وجود، أقول ذلك لأؤكد أن اللقاء مع الشرق لم يكن عملية محدثة، كان عملية واكبت اللحاق منذ الطفولة بالغرب، والائتلاف تمًا من خلال جو وبيئة مصرية ووطنية محمومة، ولم أنس أن الغرب على كل إنجازاته وأفضلياته هو المحتل..

فالصراع بين الشرق والغرب كان فى نفسى أيضا - كشاب مصرى - لكن الغرب كثقافة بالتفصيل كنت ملماً بها، والشرق كإنجازات سياسية ثم بداية الشرق فى الصين كإنجازات حضارية بدأ تداخل مع هذا بقوة، لذلك كان هناك منذ البداية تلاحم فى التعامل مع فكر الشرق والغرب وأنا طفل.

ربما لا أتساءل هنا عن موضوع الزمان، لأنه موضوع لَعِبَ - ولا يزال - دوراً مركزياً فى حياتى، وكان اللقاء الأول منذ وفاة والدى.. ثم عالم المصريات، ومدرسة دراسة المصريات، كنت قريبًا منها جداً، من خلال اتصالى



بـ **جرجس متى** وكان أستاذ اللغة الديموطيقية فى جامعة القاهرة، وكان آنذاك هناك ستة أساتذة أصحاب كراسٍ، وكان هو من تلامذة **طه حسين**، وكان تلميذ **جاردينال** العالم الكبير فى إكسفورد، **وجرجس متى** تزوج بنت خالتى، وكان أخا كبيرا، وكنت أقضى عنده الساعات فى مكتبته الهائلة فى منزله، وكان يحدثنى عن حضارة مصر الفرعونية من كل النواحى على مر الشهور والسنين، المعنى الذى تشبعت به، ومن خلاله ما قابلت أساتذة كبارا: **سامى جبرا، ومراد كامل، وأحمد فخرى** وآخرين، المعنى الذى بهرنى هو معنى الزمان.

إن الزمان الذى فى «كتاب الموتى»، وهى تسمية خاطئة.. بل اسمه (كتاب الحياة).. فى مصر الفرعونية..

الزمان صيرورة متصلة، ليس هناك تقسيم بين الحياة الدنيا والحياة البعدية، بل هى نهر يصل بين ضفتى وجود واحد، أو كيان واحد، فوجدت فى هذا المعنى شيئًا من المواساة أى أن الوجود ليس ضياعاً فى مجهول بل هو استمرارية وراء الباب وليس خارج الزمن، فأصبح مفهوم الزمان بهذا المعنى مفهوماً فى غاية الأهمية.

وإلى جانب تأثير عالم المصريات، أننى كنت فى هذه المرحلة متجهًا إلى دراسة الطب، كانت هذه هى هوايتى الأولى ولا تزال حتى الآن من هواياتى المفضلة وقراءاتى المستمرة، وهناك مهنتان تتصلان بالزمان بشكل مباشر - الطب والصحافة، والطب لأنه يتعلق بمسألة الحياة والموت.. والصحافة لأنها سعى فى الزمن..

وكنت أجلس إلى كبار أطباء مصر آنذاك، ودائما كان يدور حوار حول ما إذا كنا متقدمين إلى هذه الدرجة فى الطب.. فلماذا يموت البشر؟، فنعود إلى قضية الزمان من جديد.

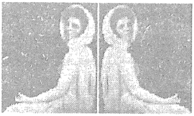
فأول مداخل تعلقى بمسألة الزمان هو وفاة والدى، ومن ناحية أخرى تعلمى فى مدرسة اليسوعيين، دراستى للمصريات، الطب، أى أننى عشت فى جو أصبح فيه مفهوم الزمان - هو المفهوم الأساسى فى أيام الطفولة والمراهقة والشباب.

وكذلك أود أن أذكر رافداً مهمًا بدأ منذ الثامنة والنصف، أو التاسعة من عمرى بعد وفاة والدى، فكان كبير الأسرة عمى الكبير **فؤاد بك عبد الملك** الذى كان من رواد ثورة ١٩١٩ وصديقًا **لسعد زغلول** باشا، وهو الذى أنشأ جمعية محبى الفنون الجميلة، وأنشأ مع **فؤاد أباظة** باشا - الجمعية الزراعية الملكية، وكان له دور كبير جدا، وكان من مستشاريى **الملك فؤاد**، وكنت على صلة وثيقة به، وهو الذى أنشأ متحف الشمع، وكأننى كنت سكرتيرا له.. كنت يومياً أجلس معه بالساعات فى مكتبة فى داره، وبفضل هذه الجلسات الطويلة بدأ المدخل إلى عالم الموسيقى، وأذكر تماماً أنه عرض على أن أستمع.. فقلت له: أستمع إلى ماذا؟.. قال لى: سأسمعك أوبرا، وأريد أن أعرف رأيك فيها، فوضع حلاق أشبيلية، وكان عمرى التاسعة

آنذاك - سمعت حلاق أشبيلية فولهت بالمدخل الموسيقى إليها، وبعدها أخذت أستمع إلى موسيقى سيمفونيات، وموسيقى أوبرات، وموسيقى روسية كثيرة.. إذن من **بيتهوفن** إلى **دى موتسارت** إلى رحمانيدوف إلى تشايكوفيسكى، وفجأة اكتشفت أنه إلى جانب اكتشاف العالم وتاريخ العالم، وموضوع الزمان الذى كان يؤرقنى، وبداية ولعى بالطب الذى جاء بعد هذا، هناك عالم اسمه الموسيقى، فمنذ التاسعة من عمرى أصبح هو عالمى المفضل حتى اليوم، لا يمر يوم إلا وأستمع بالساعات إلى موسيقى، وأذهب دائما إلى احتفالات الأوبرا والموسيقى أصبحت هى البعد المواكب لحياتى الفكرية والشخصية منذ الطفولة بفضل عمى **فؤاد بك**.

وأذكر فى هذا العمر أن عمى إلى جانب ولعه بالموسيقى الغربية، كان من هواة **أم كلثوم** و**عبد الوهاب**، وكان والدى صديقًا **لسيد درويش**، وكانت والدتى تحفظ كل أغانى و أدوار **سيد درويش** و**سلامة حجازى**، وكانت تغنيها بصوتها لى وأنا طفل، ورأيت نفسى أعيش فى جو من الموسيقى يجمع بين الشرق والغرب مرة أخرى، وفى سن مبكرة جداً، **وسيد درويش** لم يأت من خلال ثورة ١٩١٩ ولكنه كان موجوداً معنا فى البيت فهو صديق لوالدى، وأمى تحفظ أغانيه وتدرسه، وتغنيه بصوتها على مسامعى ■

إعداد : **شعبان يوسف**



من يوميات فرانس كافكا

فى ١٩٢٢(١)

١٦ يناير

عانيت فى الأسبوع الأخير ما كاد يكون انهياراً قد عايشته فى إحدى الليالى منذ عامين، حيث وصل كل شيء إلى نهايته، وكذلك اليوم لا شيء بلاريب سوى ما كان، وكلاهما يمكن، بل ويجب، إدراكه بطريقتين مختلفتين.

أولا: الانهيار، وعدم القدرة على النوم وعلى الاستيقاظ وعلى احتمال تعاقب الحياة، حيث لا تتفق الساعات؛ فالداخلى منها ينهال بطريقة شيطانية أو جنيّة أو على أية حال لا إنسانية، والخارجى منها يتخذ مسيرته المعتادة فى نبرات متدافعة. وهل يمكن أن يحدث شيء آخر سوى أن ينفصل هذان العالمان المختلفان، أو على الأقل أن ينشطرا بطريقة مخيفة؟.. يجوز أن يكون لتوحش تلك المسيرة الداخلية أسباب مختلفة، الواضح منها هو تأمل الذات الذى لا يؤدى إلى تصور للهدوء، بل يسوق إلى الأفق الأعلى حتى يصبح كتصور لتأمل ذاتى جديد.

ثانيًا: يتخذ هذا الإنهاك النفسى موقفاً من الإنسانية، فالوحدة التى أجبرت عليها بقدر كبير وبحثت بنفسى عنها بقدر ما - وهل هذا شيء آخر سوى اضطرار - أصبحت ذات معنى واحد ووصلت إلى حدها الأقصى. وإلام تؤدى هذه الوحدة؟

يمكن أن تؤدى إلى الجنون، وهذا ما يبدو كدرجة قصوى لا يمكن أن تقول عنها أكثر من هذا، فيصيبنى هذا الإنهاك ويفترسنى. أو أننى أستطيع - نعم أستطيع؟ - ولو حتى بقدر ضئيل، أن أصون نفسى، وأحتمله. ثم إلى أين؟ إن «الإنهاك» مجرد صورة، ويمكن أن أقول إنه هجوم على كل الحدود الأرضية، هجوم فى الحقيقة من أسفل، من البشر، ويمكن؛ لأن هذا مجرد صورة، أن نبدّله بصورة الهجوم من أعلى.



كل هذه الكتابة هجوم على الحدود، ويمكن أن يكون قد تطور، إذا لم تكن الصهيونية قد تطورت وأصبحت مذهباً سرياً، أو بالأحرى قبلانية(٢) . وهناك تقديرات لذلك، حيث تتطلب هذه الحالة عبقرية غير معقولة تسعى من جديد إلى جذورها في القرون القديمة أو تعيد بناء تلك القرون القديمة على ألا تبذل كل مجهودها في ذلك فقط، بل تبدأ الآن في الاجتهاد من جديد .

١٧ يناير

يكاد لا يكون هناك جديد .

١٨ يناير

الأمر أكثر سكوناً، وسوف يتأتى من G الخلاص أو التدهور، وذلك كما يشاء المرء .

لحظة تفكير : ارتض وتعلم (تعلم يا من بلغت الأربعين من العمر) أن تستجم لحظة (بلى، إنك تستطيع ذلك ولو مرة واحدة)، نعم في لحظة رهيبة ، ليس فقط الخوف من المستقبل هو الذي يجعلها رهيبة، بل كذلك استرجاع الماضي بحرية. ماذا فعلت بهبة الجنس؟ سوف يقول المرء: لقد فشلت، ويكون هذا كل شيء، لكن قد كان من المتاح أن تنجح بسهولة. إن ما أدى إلى ذلك، ببساطة، هو أمر بسيط لم يكن من اليسير معرفته. ما رأيك؟ لقد كان هذا هو الحال في أكبر ما في تاريخ العالم من معارك، الصغائر تقرر الصغائر .

على حق : الرعب هو سوء الحظ، ولكن الشجاعة ليست هي الحظ، بل هي التي تخلص من الرعب، وليست هي الشجاعة تلك التي ربما تزيد الرغبة فيها عن القوة (كان في فصلي بالمدرسة تلميذان يهوديان، تمتعا بالشجاعة، لكن كليهما انتحر أثناء الدراسة الثانوية أو بعدها بقليل)، أي أنها ليست شجاعة بل تخلص من الرعب، حيث الهدوء والتبصر والحماس . فلا تكلف نفسك بأي شيء ولا تحزن إن كلفت به أو إن وجب عليك أن ترغم نفسك على شيء قد وجب أداؤه . وإذا لم ترغم نفسك تتوق فيما بعد إلى إمكانيات الإرغام ، أجل، فإنه لم يتضح بهذا القدر، أو بلى، فهو دائماً بهذا

الوضوح، فعلى سبيل المثال : الجنس يلح على ويعذبنى ليل نهار، ويجب على أن أقهر الخوف والخجل وكذلك الحزن حتى أمارسه. ومن المؤكد أنى سوف أنتهز الفرصة السانحة بسرعة وبرغبة وبلا خوف ولا حزن ولا خجل. هنا يبقى مما سلف قانون عدم قهر الخوف إلخ، (لكن مع عدم العبث بأفكار قهر الرغبة)، واستغلال الفرصة (لكن بدون شكوى إذا لم تتح تلك الفرصة). حقًا إن هناك شيئًا وسيطًا بين الفعل والفرصة؛ أو بالأحرى بين الحدوث والانجذاب «لفرصة»، تلك هى الممارسة التى اتبعتها للأسف ليس هنا فقط ولكن عموماً.

لايوجد ما يعارض ذلك من القانون، لكن هذا «الانجذاب»، وخاصة إذا حدث بطريقة غير لائقة، يبدو إلى حد ما شبيهاً، باللعب بفكرة تخطى (الرغبة)، وليس فيه أى أثر للتخلص الهادىء والواضح من الرعب. إنه شىء منقول وواجب تفاديه على الرغم من توافقه الحرفى مع «القانون»، حقًا إنه من الواجب تفادى الإرغام، لكن لن أصل فى هذا إلى النهاية .

١٩ يناير

ماذا تعنى اليوم استنتاجات الأمس؟ هل تعنى ما كان بالأمس نفسه؟ الحقيقة هى فقط أن الدم يتسرب فى خيوط بين أحجار القانون الضخمة .

الحظ الدائم والعميق والدافئ والمنقذ هو الجلوس بجوار مهد الطفل، أمام الأم .

هذا فيه أيضًا من الشعور بأن الأمر متروك لك وما عليك إلا الإرادة، وعلى العكس من ذلك شعور من هو بلا أولاد، فالأمر متروك لك دائما إذا كنت تريد أو لا تريد، كل لحظة حتى النهاية، كل لحظة توترّ الأعصاب، والأمر متروك لك دائما وبلا نتيجة. وقد كان **سيسيفوس** عزباً (٣).

ليس هناك شر؛ هل اجتزت البداية، فكل شىء على ما يرام . إنه عالم آخر ويجب عليك ألا تتكلم .

كافكا



السؤالان (٤) :

يخجلنى بعض ما أتذكره من صغائر تعطى انطباعًا بأن الزيارات الأخيرة كانت لطيفة ورفيعة، ولكنها فاترة إلى حد ما وواجبة كزيارة المريض. فهل هذا الانطباع صحيح؟

هل وجدت فى اليوميات شيئًا قاطعًا ضدى؟

٢٠ يناير

زاد الهدوء بقدر ضئيل . كم كان ضرورياً، كم زاد الهدوء أكثر من اللازم. تقريباً، أحسست أن لدى الشعور الحقيقى بالذات عندما كنت تعساً بدرجة لا تطاق، وهذا أيضاً حق .

إمساك بالتلابيب وسحب عبر الشوارع ودفع تجاه الباب . هذا فى الحقيقة بيان لوجود قوى مضادة من أجل صغائر، فى الحياة والعذاب، وهى أقل ضراوة من غيرها . إننى ضحية لكليهما.

هذا الهدوء الزائد . هكذا ـ جسمانيا؛ جسمانيا كنتيجة للوعة دامت السنين (الثقة ! الثقة !) ـ وكأن إمكانية الحياة بهدوء قد طويت، أى الحياة الخلاقة بوجه عام، لأن حالة اللوعة لم يتبق لها عندى شىء سوى أن تنطوى على نفسها، تنطوى كل اللوعة ولا يخرج منها شىء الجذع: نراه من الجانب، ابتداءً من الحافة العلوية للجورب؛ حيث ركبة وفخذ وخصر امرأة سمراء .

الشوق للبلاد؟ ليس من المؤكد . البلاد تعلن الشوق الذى لا نهاية له .

M على حق : كل شىء ممتاز، لكنه فقط ليس لى، وهذا حق أقول إنه حق وأبين أن لدى على الأقل هذه الثقة. أم أنها لم تكن لدى أبدًا؟ لأنى حقًا لا أفكر فى الحق ، فالحياة لا تجد مكاناً لديها للحق والباطل أمام قوة الإقناع الكبيرة، تماماً مثلما تكون فى ساعة الموت اليائسة فإنك لا تستطيع أن تتأمل الحق والباطل، وكذلك هو الحال فى الحياة اليائسة . يكفى أن تتواءم السهام داخل الجروح التى أصابتها .

من ناحية أخرى، ليس للحكم العام على الجيل أثر علىّ.

٣٠ يناير

انتظار الالتهاب الرئوى، خوفان أدناهما من المرض وأقصاهما بسبب الأم ومنها ومن الأب ومن المدير ثم من الجميع . هنا يتضح أن هناك عالمين وأننى أمام المرض جاهل وخائف، مثلما كان حالى ـ إلى حد ما ـ أمام رئيس الجرسونات ، إلا أن هذا التقسيم يبدو أمامى ذا تأكيد مبالغ فيه؛ تأكيد خطير ومحزن ومستبد. هل أسكن العالم الآخر؟ وهل أجرؤ وأقول هذا؟

إذا قال أحدهم : « ماذا يهمنى فى الحياة؟ لا أريد أن أموت فقط من أجل أسرتى» . لكن الأسرة ممثلة للحياة، أى أنه يريد أن يبقى فى الحياة من أجل الحياة .

والآن يظهر ما يتعلق بالأم، وهو جائز لدىّ أيضاً، لكن أخيراً. وهل يدفعنى إلى ذلك العرفان بالجميل والحنان؟ العرفان والحنان، لأننى أرى كيف اجتهدت طوال حياتها بقوة لا تنتهى من أجل الموازنة بين انعزالى والحياة، لكن العرفان هو أيضاً حياة .

١٨ فبراير

إنه مدير المسرح الذى كلف نفسه بكل شىء، حتى الممثلين كان من الواجب عليه إنجابهم. الآن لا يسمح لزائر بالدخول عليه لأنه مشغول بأحد أعمال المسرح المهمة، وما هو هذا العمل؟ إنه يغير أقمطة أحدالممثلين الجدد .

٢٦ فبراير

أعترف ـ لمن أعترف؟ للخطاب؟ إن لدى إمكانات، تكاد تكون إمكانات لا أعرفها حتى الآن؛ لكنى فقط أجد الطريق إليها، وإذا ما وجدته سوف أقدم عليه! هذا يعنى الكثير : هناك إمكانات، أى أن الوغد يمكن أن يتحول إلى أحد المستقيمين، إلى إنسان محظوظ باستقامته.

ما لغفوتك الأخيرة من أوهام .

٢٧ فبراير

نوم سيئ فى العصارى، كل شىء تغير، إلحاح التعاسة من جديد .

٢٨ فبراير

إلقاء نظرة مهدئة على البرج والسماء الزرقاء .

١٣ مارس

إنه شعور نقى ذو أسباب واضحة . مشهد الأطفال، وخاصة هذه الطفلة (ذات المشية المعتدلة والشعر الأسود القصير) وتلك الأخرى (الشقراء ذات الحركات والابتسامات الحرة) ؛ مع موسيقى مبهرة وخطوة منضبطة. شعور أحد المفتقرين الذى رأى العون مقترباً ولكنه لا يبتهج لإنقاذه ـ فهو لم ينقذ ـ ولكن لأن شباباً جديداً قد أتى متفائلا ومستعداً لخوض المعركة؛ حقيقة إنه لا يعلم ما ينتظره، لكنه جهل لا يفقد مشاهده الأمل، بل يأتيه بالتعجب والسعادة ويملأ عينيه بالدموع، كما يؤهله لكراهية من الحرب ضده (لكنه شعور يهودى ولو بقدر ضئيل، كما أعتقد) .

٢٢ مارس

فى الأصيل؛ حلم بدُمّل فى الوجنة . الحدود دائمة الارتعاد بين الحياة المعتادة والرعب الذى يبدو واقعياً .

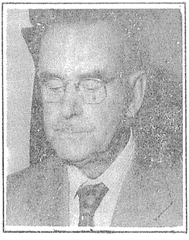
١٠ ابريل

خمسة مبادئ ترشد لدخول جهنم (ذات تسلسل وراثى) :

١ ـ الأسوأ خلف الشباك كل ماعدا ذلك ملائكى فإما أن تتجاهل صراحة أو



بسكال



توماس مان

إن لم تكن تحت المراقبة (وهذا فى الغالب) فبدون إفصاح .

٢ ـ يجب أن تكون كل فتاة لك! ليس مثل دون جوان ولكن اعتمادا على ما قاله الشيطان، وهو: الإتيكيت الجنسى.

٣ ـ لا يجوز أن تكون هذه الفتاة لك: فأنت لم تستطع معها من قبل، فدع السراب السماوى يذهب إلى جهنم!

٤ ـ كل شىء يرجع فقط إلى الحاجة إليه؛ فإن قضيت حاجتك، فأهل نفسك لهذه الحقيقة .

٥ ـ ما تحتاجه كله لا يمكنك أن تحصل فقط على بعضه، فلا تحتج لبعض من كل .

لم أكن فى صباى (ربما ظل هذا مدة طويلة جداً لو لم ينبهونى بلطف لأمور جنسية) برىء وغير مهتم بالمسائل الجنسية مثل اليوم، وذلك إلى حد ما بسبب نظرية النسبية . ثم لفتت نظرى بعض الصغائر (بعدما ازداد التعليم الأكثر دقة) إلا أن هؤلاء النساء اللاتى ظهرن أمامى فى الحارةمتمتعات بأعلى درجة من الجمال والأناقة، يجوز أن يكن طالحات.

من المستحيل أن يدوم الشباب؛ حتى وإن دام فتأمل الذات يجعله مستحيلا. ■

ترجمة: محسن الدمرداش

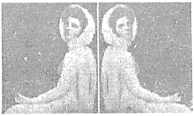
الهوامش

(١) Franz Kafka: Tagebücher 1910 - 1923, herausgegeben von Max Brod, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1973 - 1976. (1922, s. 345 - 348, 354, 358 f., 360 f.

(٢) القبلانية فلسفة دينية سرية عند أحبار اليهود وبعض نصارى العصر الوسيط، مبنية على تفسير الكتاب المقدس تفسيراً صوفيا ـ المترجم.

(٣) سيسيفوس (Sisyphus) هو بطل أسطورة يونانية عن ملك كورنيس الذى لقى عقابا فى العالم الآخر بعد موته؛ حيث وجب عليه إلقاء حجرة صغيرة من فوق جبل ضخم قائم الزاوية، فيتدحرج بسرعة مهولة ثم يعيده ثم يلقيه وهكذا للأبد ـ المترجم.

(٤) هذان السؤالان موجهان إلى: Milena Jesenská، انظر الأصل ص ٤٥١ .



السيرة المتفلسفة

مراد وهبة

في يحكي مراد وهبة عن صيرورة حياته قائلا: تربيت في قسم الصبيان بجمعية الشبان المسيحيين من سنة ١٩٣٦ وحتى سنة ١٩٤٣، كان يهيمن على تربيتنا إنسان عظيم هو **يعقوب فام**، فعلمنا كيف نكون ديموقراطيين وبث فينا روحًا علمانية عظيمة، ولكن ذلك أدى إلى منعي وفصلي من المدرسة بين الحين والحين، ففي خلال هذه الفترة من دراستي الثانوية طالما كنت أسخر من أسلوب التدريس المعتمد على التلقين أكثر من الجدل والحوار، وفي إحدى المرات، ألح المدرس على ضرورة فصلي، وجاء المشرف المسئول وقال لي لا دفاع، ومع ذلك تجاهلت هذه العبارة ورحت أدافع عن نفسي، وبعد عشر دقائق تقريباً قابلت المشرف وقال لي أين تعلمت هذا المنطق المتماسك، الذي لن أفصلك بسببه.

وفي خامسة ثانوي، اكتشف ناظر المدرسة حصولي على درجات متقدمة جداً في المواد الاجتماعية، فقال لي أن ألتحق بشعبة الأدب، فامتنعت لكنه أصر، فاخترت دروسًا في الفلسفة، وكان المدرس هو الأستاذ **أحمد فؤاد الأهواني**، وقبل أن تنتهي الحصة قال لي: من ينظر إليك يتوقع أن تكون فيلسوفاً عظيماً، لكني أصررت في النهاية على اختيار شعبة العلوم، وأثناء تلقي الدروس، كنت شديد السخرية فتضايق الناظر من مشاغبتي الدائمة، فكان يوقع على أنواعًا من العقاب بين الحين والحين، وفي نهاية المرحلة الثانوية لم أحصل على درجات كافية تتيح لي دخول كلية الطب، فدخلت كلية الآداب قسم الفلسفة، وكان ذلك استثناءً خاصًا، بسبب أن أخي الأكبر كان عضواً بارزاً في حزب الوفد.

كافحت بعد ذلك للحصول على ماجستير ودكتوراه من خارج الجامعة، وكنت قد عُينت بعد تخرجي في أماكن



للتدريس، ليس بها ماء أو نور، فكنت أقرأ وأبحث على ضوء لمبة جاز، كان ذلك خلال الفترة من العام ١٩٤٧ وحتى العام ١٩٦٥، كما كنت أحصل على الماء من السقا.

فُصلت من الجامعة فى سبتمبر سنة ١٩٨١، ضمن من فصلوا آنذاك، وأظن أن ذلك كان بسبب نقدى اللاذع للعلاقة بين الأصولية ورئيس الجمهورية التى كانت قد بلغت ذروتها خلال تلك الفترة، والآن استطعت المساهمة فى المجتمع الفلسفى الدولى، فأنا مؤسس ورئيس شرف الجمعية الفلسفية الأفروآسيوية، وعضو اللجنة التنفيذية العليا للاتحاد الدولى للجمعيات الفلسفية، وعضو الجمعية الدولية التى تتضمن ٦٠ فيلسوفًا دوليًا، بالإضافة إلى مساهمات أخرى عديدة فى هذا المجال.

وعمومًا فأنا أرى الآن أن هناك ظاهرتين تحكمان المجتمع هما ظاهرة الأصولية الدينية وظاهرة الرأسمالية الطفيلية، وأرى أن ثمة علاقة عضوية بين الظاهرتين، بمعنى أنه لا يمكن التخلص من ظاهرة دون الأخرى، وأعنى بالأصولية الدينية ذلك التيار الذى يرفض إعمال العقل فى النص الدينى، أى التيار الذى يأخذ من معنى الحرف دون التعمق فيه، وأنا أختلف فى ذلك مع الدكتور **نصر حامد أبوزيد**، الذى يطلق على الأصولية: السلفية، فالسلفية تعنى الرجوع إلى التراث، وهذا شىء لا غبار عليه، لأن فى التراث ما هو إيجابى، وما هو سلبى، غير أن ما يؤخذ على السلفية أنها تتكفئ على هذا التراث بدون معيار مستقبلى يسمح لنا بتأويله تأويلا يسهم فى تدعيم التقدم، فمثلا لدينا فى التراث **الغزالى**، و**ابن تيمية** من ناحية ولدينا **ابن رشد** من ناحية أخرى، وفى تقديرى أنه يمكن الإفادة من **ابن رشد** أكثر من الإفادة من **الغزالى** و**ابن تيمية**، ولا أدل على ذلك من أن

مــــراد وهبـــــة

ثمة تياراً يكاد يكون دولياً فى الالتفات إلى ابن رشد، من حيث إنه الداعية الأعظم لإعمال العقل فى النص الدينى، ولا أدل على ذلك من الكتب العديدة التى تصدر عن **ابن رشد** فى أوروبا وأمريكا، ولا أدل على ذلك أيضًا من التجاوب الغربى عندما نظمت مؤتمراً دوليًا فى نهاية عام ١٩٩٤ عن **ابن رشد** والتنوير، وفى هذا المؤتمر، كان الاتجاه السائد من الفلاسفة الغربيين هو أن مأساة العالم الإسلامى تكمن فيما يسمى بنكبة **ابن رشد** باستثناء مستشرق ألمانى هو **شتيفان فيلد** الذى رأى أفضيلة **الغزالى** على **ابن رشد**، وأفضلية الاتجاه الصوفى واعتبر أن ذلك هو التميز الحقيقى للحضارة الإسلامية، وأيضاً كان يرى مثل هذه النظرة أستاذ الفلسفة التونسى **مقداد منسية**، وقد دار حوار حاد فى هذا المؤتمر حول المقارنة بين **الغزالى وابن رشد**.

والالتفات إلى **ابن رشد** كان أيضا بمناسبة مهرجان **ابن رشد** الذى عقد فى الجزائر خلال السبعينيات، وكان الاتجاه السائد فى هذا المهرجان هو التقليل من عقلانية ابن رشد، وأذكر أيضاً أنه فى مؤتمر للفلسفة الإسلامية عقد أيضًا فى السبعينيات فى الولايات المتحدة، وكان يرأس هذا المؤتمر أستاذ الفلسفة الإسلامية العظيم **محسن مهدى**، وفى هذا المؤتمر تقدمت ببحث بعنوان **ابن رشد** والتنوير، وبعد الانتهاء من تلاوة البحث، أبدى **محسن مهدى** ملحوظة ملفتة للنظر وهى قول يربط بين ما جاء فى البحث من أن **ابن رشد** يعتبر من جذور التنوير الأوروبى وأنه لا توجد رسالة للماجستير أو الدكتوراه حتى الآن تبحث فى الزمن الذى انتقلت فيه مؤلفات **ابن رشد** إلى أوروبا، وقد جاءت الترجمة بأمر من **فردريك الثانى** الذى كان فى صراع مع السلطة الدينية التى



كانت تضعف من عملية التأويل وتتبنى مشروعية ملكيتها للحقيقة المطلقة وبالتالى رفضها للتطور الاقتصادى وكان وقتها بداية ظهور طبقة التجار فى مواجهة الوحدة العضوية بين الإقطاع والسلطة الدينية، وعندما دار الصراع حول أفكار **ابن رشد** حدثت ظاهرة ملفتة للنظر وهى تقدير السلطة الدينية لمن يهاجم **ابن رشد** إلى الحد الذى يلقب فيه بالقديس وحرمان كل من ينحاز إلى **ابن رشد**، ولكن الغلبة كانت لفكر**ابن رشد** الذى أعتقد أن **لوثر** قد تأثر به فى مبدئه القائل «بالفحص الحر للإنجيل»، الأمر الذى سمح ببزوغ البرجوازية المستنيرة مدعمة بما نتج من استنارة وعقلانية من الصراع الذى حدث حول **ابن رشد**، وبالتالى يمكن القول إن ثمة علاقة عضوية بين فلسفة **ابن رشد** والرأسمالية المستنيرة فى مقابل ذلك يمكن فهم كيفية ما أسميه بالرأسمالية الطفيلية، وهو مصطلح قد سلكت فيه فى منتصف السبعينيات ولم يلق وقتها قبولا من أساتذة الاقتصاد ولكن الآن المصطلح متداول.

وخلال السبعينيات لم تتبلور فكرة أن الرأسمالية الطفيلية يمكن أن تشكل طبقة اجتماعية، ولم يلتفت اليسار وقتها إلى طبيعة الوحدة العضوية بينها وبين الأصولية الدينية، فلم تتأهل لتبنى مشروع التنوير، وكان هناك بداية فى الاهتمام بالتنوير (الطليعة والمجلات الأخرى) ووقتها تجاوب معى **توفيق الحكيم** فى بث روح التنوير، وعدم التفات اليسار إلى هذه العلاقة العضوية، أفسح المجال لأن تتطور وتحدث تأثيرها مع الوقت وتتحكم فى المجتمع، وعندما استيقظ اليسار من دوجمائيته فى تصور أن العامل الاقتصادى هو العامل الأهم وليس العامل الثقافى، كان قد استيقظ بعد فوات الأوان، وأصبحت المسئولية الآن فى وزارة الداخلية، وكان من المفروض أن تكون من مهمة وزارة التعليم ووزارة الثقافة.

وفى تقديرى أن هذه العلاقة العضوية بين الرأسمالية الطفيلية والأصولية الدينية لم تعد ظاهرة محلية، ولكنها ظاهرة عالمية، وقد لايقال بوضوح إنها علاقة بين الأصولية الدينية والرأسمالية الطفيلية، ولكنها تقال بأسلوب آخر، وهو العلاقة بين الإرهاب والمخدرات، ولكنى أفضل الصيغة الأولى التى اقترحتها حتى يمكن أن نجرى بحثاً علميًا، أما استخدام مصطلحىّ الإرهاب والمخدرات فأعتقد أن هذا الاستخدام لا يؤهلنا للبحث بحثًا علميًا، ففى تقرير نادى روما الذى نشر عام ١٩٩١، جاء أن تجارة المخدرات أكثر ربحًا من تجارة البترول، فهذه مسألة اقتصادية تدخل فى إطار أشمل لأن القول بالبترول ينطوى على ما يترتب على البترول من إنتاج صناعى، ولكن عندما نتحدث عن المخدرات فهى ظاهرة لا يترتب عليها أى إنتاج، أى تغيير للبيئة وتقدم حضارى. إذن نحن الآن انتقلنا إلى المسألة الحضارية أو المسألة الثقافية وهناك من يفرق بين الحضارة والثقافة وهناك من لا يفرق، أما أنا فأعتقد أن ثمة فارقًا بين الحضارة والثقافة، الحضارة

واحدة، بمعنى أن البشرية منذ تأسيسها للحضارة، ابتداءً من ابتداع الإنسان للتكنيك الزراعى قد تطورت من الفكر الأسطورى إلى الفكر العقلانى، وهذا المسار العام للبشرية هو الذى أنتج الثورة العلمية والتكنولوجيا وما ترتب عليها من ثورات عديدة مثل ثورة المعلومات وثورة الاتصالات وثورة الكمبيوتر، ومع ذلك فثمة مستويات متباينة ومتعددة لهذا المسار، وهذه المستويات المتعددة فيها المستوى المتخلف وفيها المستوى المتقدم، وهذه المستويات أطلق عليها الثقافات وبالتالى يمكن القول بأن الحضارة واحدة مع تعدد وتباين الثقافات.

ولقد التفت إلى أهمية الثقافة من حيث إمكان بحثها بحثاً فلسفياً حتى يمكن أن نكتشف جذور الوهم فى الثقافات والتى تسهم فى عرقلة التنوير.

وجاء هذا الاهتمام فى بحث العينة فى مؤتمر للجمعية الفلسفية الباكستانية فى لاهور عام ١٩٧٥، وكان بعنوان الأصالة والمعاصرة، وفى هذا البحث ركزت على الثقافة أكثر من التركيز على الاقتصاد، وانتهيت إلى أن سبب تخلف العالم الثالث هو غياب حركتين: حركة إصلاح دينى تحرر العقل من السلطة الدينية، وحركة تنوير تحرر العقل من كل سلطة ما عدا سلطة العقل ذاته، وكان الحوار جاداً حول هذا البحث. الشيوخ من الفلاسفة نقدونى والشباب منهم أيدونى، واقترح علىّ أن أمكث فى لاهور بعد المؤتمر لمزيد من الحوار مع مختلف الطبقات الاجتماعية، وقبلت، لأكتشف وقتها أن أفكار **المودودى** بدأت تحل محل أفكار **إقبال** فى مجال التعليم، **والمودودى** هو مؤسس الجماعات الإسلامية فى العالم، ومما لفت نظرى بعد ذلك هو أن أول قرار اتخذه **ضياء الحق** بعد الانقلاب هو تعيين **أبى الأعلى المودودى** مستشاراً أيدلوجياً له.

المهم هو أن اتفاقًا حدث فى لاهور على تأسيس جمعية فلسفية أفروآسيوية وفوضت فى عقد أول مؤتمر لهذه الجمعية بالقاهرة، وعقدنا المؤتمر فى عام ١٩٧٨، وكان موضوعه هو الفلسفة والحضارة، وأجرينا فيه حواراً بين فلاسفة الغرب وفلاسفة أفريقيا وآسيا. والفلاسفة الغربيون الذين لبوا الدعوة



محمد على



رفاعة الطهطاوى

للمشاركة هم المشكلون للجنة العليا للاتحاد الدولى للجمعيات الفلسفية وكان من بينهم الفيلسوف البريطانى العظيم **ألفريد إير**، وبعد أن استمع إلى بحثين من فيلسوف يابانى، وآخر باكستانى، علق فى حدة وانفعال قائلا: لقد تسلمت الدعوة عن طريق الخطأ فيما يبدو من منظمى المؤتمر، لأننى اكتشفت أن هذا المؤتمر دينىّ وليس مؤتمراً فلسفياً، وهذا يبين مدى الفجوة بين الغرب والشرق.

وقد أعلن إير فى المؤتمر أن الحضارة لا تصلح لأن تكون قضية فلسفية، وعندما قيل له إنك تناقشها كإنسان وليس كفيلسوف والعلمانية عندى هى التفكير فى النسبى بما هو نسبى وليس بما هو مطلق، بمعنى أنه عند البحث فى الظواهر الاجتماعية فأنا أبحث فيها على أنها ليست ظواهر مطلقة، إنما هى ظواهر نسبية من صنع الانسان ومن هنا ظهر ما يسمى بنظرية العقد الاجتماعى الذى دعا إليه **لوك وهوبز وروسو** وهى تعنى أنه لا يمكن تأسيس مجتمع دينى وإنما من الممكن تأسيس مجتمع مدنى، والمجتمع المدنى فى حقيقته هو مجتمع علمانى بالتعريف الذى أوضحته فيما سبق، وبالتالى فالسؤال هو: هل نحن نحيا فى مجتمع مدنى؟ أو بمعنى آخر، هل توجد حداثة؟ إذا ربطنا عضوياً بين الحداثة والعلمانية والمجتمع المدنى، فالسؤال إذن هل ثمة علمانية؟ الجواب بالنفى، فمنذ عصر **محمد على** وهذه العلاقة منتفية، وأود هنا أن ألفت النظر إلى أن **نابليون** رغب فى إيجاد علاقة بين الثقافة الإسلامية والثقافة الغربية، وبالتالى رغب فى ترجمة مؤلفات فلاسفة التنوير، ولكن ماذا حدث عندما ذهب **رفاعة إلى** باريس، ومعه بعض الطلاب؟، ترجم اثنتى عشرة شذرة لفلاسفة التنوير، وقال: أحذر القارئ من هذه المؤلفات لأنها مليئة بحشوات ضلالية، أى أنه ترجم

أفكار التنوير وأجهضها، أي أن **رفاعة** أجهض ذاته بذاته، وقد بحثت عن هذه الشذرات مع أسرة **رفاعة** ولم أعثر على شيء منها.

والسؤال الآن: هل ثمة علمانية؟، أو هل ثمة تنوير؟، لقد احتفل بمرور مائة عام على التنوير المصرى، وأعتقد أن هذا الاحتفال هو نوع من الكوميديا واللغز عندى، فمن مؤلف هذه الكوميديا؟!

إننا يجب أن ننقد تأثير الأسطورة فى ثقافتنا، وهو التأثير السارى المفعول منذ زمن الفراعنة، فالثقافة الفرعونية هى ثقافة تغلب عليها الأسطورة، والملفت للنظر أن علم الهندسة الذى نشأ لدى قدماء المصريين هو علم عملى وليس علماً نظرياً، بمعنى أنه يعتمد على القياس وليس على البرهان فهذا العلم العملى نشأ بهدف بناء الأهرامات والمعابد وهذه الأبنية مرتبطة بأسطورة عودة الروح، وكذلك الطب، فقد نشأ ومن بين أهدافه الأساسية التحنيط، حتى يمكن عندما تعود الروح أن تجد الجسم فى حالة سليمة، ولكن ماذا حدث عندما تأثر فلاسفة اليونان بالثقافة العلمية، فالمعروف أن **فيثاغورث وأفلاطون** زارا مصر، قيمة **فيثاغورث** العظمى هو أنه عزل الأسطورة عن علم الهندسة وابتدع فكرة البرهان بدلا من القياس، وأتخذ **أرسطو** هذه الفكرة كركيزة لتأسيس المنطق، لذلك فالمنطق لديه لا يخلو من الأسطورة، ثم جاء **إقليدس** وأسس هندسته ومن يومها والعقلانية تتطور فى أوروبا.

مـــــراد وهبــــــة



لذلك، مادمنا لا ننقد الأسطورة فى الثقافة الفرعونية فتمتنع العقلانية ويصبح الإنسان بلاحول ولاقوة، وأنا ألح الآن على الثقافة الفرعونية لأنها ترقى إلى مستوى المطلق، ويبدو أن الإفادة من منتجات الثقافة الفرعونية فى جلب السائحين هى من بين العوامل التى تجعلنا نحجم عن نقد هذه الثقافة، وربما كانت هذه إشكالية أخرى.

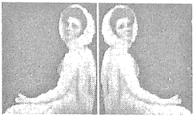
ورغم أن الناصرية كانت تخشى التعامل مع الفكر الأسطورى للجماهير، إلا أنها وافقت على استيراد بعض منتجات الحداثة، لكنها رفضت التعامل أيضاً مع البنية الحقيقية للحداثة، وعندما عينت من قبل **عبدالناصر** فى المعهد الاشتراكى، قيل وقتها إننا نرغب فى إجراء الحوار مع طلاب المعهد وهم مجموعة من كوادر سياسية شابة، وبالتالى طلب إلينا أن نكتب المحاضرات مقدماً لطبعها على الآلة الكاتبة وتوزيعها على الطلاب، لكى تكون أساساً للحوار، لكنى فوجئت بأن محاضراتى هى الوحيدة التى منع طبعها. وعندما فكرت فى إلقاء محاضرتين عن المنطق الجدلى وكيفية التعامل به، وجدت رفضاً شديداً، ومع الإلحاح سمح لى لمرة واحدة بعمل ذلك، ووقتها شعرت أن ثمة نوعاً من الطوارئ، وثارت اللجنة التنفيذية العليا على المعهد بدعوى أنه ينشر الإلحاد، وخلال ذلك طلب **عبدالناصر** تقريراً عن هذه المسألة، فأرسل التقرير وهو يتضمن أن المعهد وأساتذته يعرضون القوانين العلمية للتطور الاجتماعى، فأشر **عبدالناصر** موقعاً على المذكرة بالموافقة، معنى ذلك أن الفرد هنا هو القيمة العظمى والفيصل فى القرار، وقد أثار الاتحاد الاشتراكى مسألة الأساتذة وأفكارهم فى المعهد، وكان الدفاع الوحيد عن الأساتذة هو أن **عبدالناصر** هو الذى قام بتعيينهم، وتم فحص القرار الذى كان قد أصدره آنذاك، فوجد أنه قد وقع أمام كل اسم بتوقيع صغير، والقرار بتوقيعه الكبير، وكان ذلك هو الثبت الوحيد لتبرئة الأساتذة.

وقبل موت **عبدالناصر** بحوالى ستة أشهر، قام بتعيينى مستشاراً سرياً له بمبنى رئاسة الجمهورية، وكانت لى حجرة خاصة فى مبنى رئاسة الجمهورية بمصر الجديدة، وكنت مستشاراً للتعليم فقط، وأقدم مقترحاتى بهذا الخصوص ■

إعداد : سلوى بكر



لوحة للفنان: حلمى التونى



باولا

إيزابيل الليندى

في باولا، ذكرى كاشفة للروح، والتى تشبه رواية مثيرة، يقرؤها المرء دون أن يلتقط أنفاسه. ونقطة الانطلاق لتلك الصفحات المؤثرة هى تجربة شخصية مأساوية ففى ديسمبر ١٩٩١، أصبحت باولا، ابنة إيزابيل الليندى مريضة مرض الموت، وسرعان ما أصابتها غيبوبة، وخلال شهور فى المستشفى بدأت المؤلفة فى كتاب قصة عائلتها لابنتها الغائبة عن الوعى. فى الروى يظهر أسلاف غرباء أمام أعيننا، ونسمع كلا من ذكريات الطفولة الممتعة والمؤلمة وحكايات مدهشة لأعوام الشباب، الأسرار الحميمة التى تناقلت همسًا. شيلى، موطن ميلاد الليندى، تعود إلى الحياة مع التاريخ العنيف للانقلاب العسكرى ١٩٧٣، الديكتاتورية التالية له، وأعوام عائلتها فى المنفى.

أنصتى باولا، سوف أقص عليك حكاية، لذا، حين تفيقين لن تشعرى بالضياع، إن حكاية عائلتنا تبدأ عند نهاية القرن الماضى، عندما هبط بحار باسكى قوى على ساحل شيلى، يحمل حول رقبته دلاية تحوى رفات أمه، ورأس يسبح فى خطط المجد، ولكن لماذا أعود إلى تلك البداية البعيدة؟ يكفى أن أقول إن أولئك الذين جاءوا بعده كانوا نتاج تناسل نساء متهورات ورجال مرهفى القلوب وأذرع قوية مهيأة للعمل الشاق، بعض ممن كانوا يتسمون بسرعة الغضب، ماتوا وعلى أفواههم الزبد يرغى، على الرغم من أن سبب موتهم قد لا يكون الغضب العارم، بل بالأحرى، وباء محلى ما. اشترى سليلو الباسكى، فى ضواحى العاصمة، أرضا خصبة، أزدادت قيمتها بمرور الزمن؛ وأصبحوا أكثر تهذيباً وأنشأوا القصور الفخمة بالمتنزهات



والبساتين، وزوجوا بناتهم لشباب ينتمون لعائلات أصيلة، وعلموا أولادهم فى مدارس دينية صارمة؛ وهكذا عبر السنين، اندمجوا بالطبقة الأرستقراطية من ملاك الأراضى الذين سادوا أكثر من قرن - حتى وضعتهم زوبعة العصور الحديثة مع التكنوقراط والتجار.

كان جدى أحد هؤلاء المذكورين، من العائلات القديمة الجيدة، غير أن أباه كان قد مات بأثر جرح من طلقة نارية غامضة، وأبداً لم تنكشف تفاصيل تلك الليلة المصيرية، ربما كانت مبارزة، أو انتقامًا، أو حادث حب، على أية حال، فقد ترك أسرته بدون معين على الحياة، ولأنه كان الأكبر، فقد ترك جدى المدرسة وبحث عن عمل ليعاون أمه ويساعد على تعليم إخوته الصغار. بعد ذلك بكثير، بعدما أصبح رجلا غنياً يرفع له الآخرون قبعاتهم تحية، اعترف لى أن الفقر مع التكلف هو أسوأ شىء لأنه ينبغى إخفاؤه، كان حسن الهندام دائما - فى ملابس والده، المعدلة لتناسبه، الياقات الصلبة المنشاة، البذلات المكوية جيدا لإخفاء القماش البالى. أصلحت أعوام الفقر المدقع تلك من شخصيته، وبحسب عقيدته، فالحياة كفاح وعمل شاق، وأنه لايجب على الرجل النبيل أن يمضى عبر هذا العالم دون أن يعاون جاره، كان لايزال شابا، وأظهر بالفعل توجها فى الهمة واستقامة كانا أكثر ما يميزه، كان قد قُدَّ من الحجر الصلب نفسه الذى قد منه أسلافه، ومثل عديد منهم، كانت قدماه ثابتتين على الأرض ورغم ذلك، فقد انجرف جزء صغير من روحه إلى هاوية الأحلام، مما حدا به إلى الوقوع فى حب جدتى، صغرى بنات عائلة من اثنى عشر شخصاً، جميعهم يتميزون بالشذوذ الغريب والطيب - مثل **تريزا**، التى بدأ ينبت لها جناحا قديس فى نهاية حياتها، وحين موتها ذبلت كل زهور حديقة **خابونيز** خلال الليل، أو

أمبروزو، مدمن الخمر الفاسق، الذى عـــرف عنه أنه فى لحظات من الكرم النادر كان ينضو عنه جميع ثيابه فى الطريق ويهبها للفقراء.

نشأت أستمع إلى قصص عن قدرة جدتى على التكهن بالمستقبل، قراءة الأفكار، التحدث مع الحيوانات، وتحريك الأشياء بنظرها. يذكر الجميع أنها ذات مرة حركت منضدة بلياردو عبر الحجرة، ولكن الشىء الوحيد الذى رأيته يتحرك فى وجودها كان وعاء السكر الضئيل الذى اعتاد على التحرك بشكل غريب عبر المنضدة فى وقت تناول الشاى. وقد أثارت هذه المواهب الريبة المؤكدة، وارتعب منهــا عــديد من الأزواج المرشحين، على الرغم مما لها من فتنة وروعة، وقد نظر جدى، على أية حال، إلى توارد الخواطر والتحريك الإيحائى كانحرافات بريئة لا تعد بأى حال عائقًا جديًا للزواج. الشىء الوحيد الذى شغله كان الفارق بين عمريهما. كانت أمى أصغر منه بكثير، وحينما التقاها لأول مــرة كــانت لاتزال تلعب بالعــرائس، وتتجول وهى تحتضن وسادة صغيرة قذرة، ولأنه اعتاد اعتبارها فتاة صغيرة، لم يكن مدركًا لعاطفته تجاهها حتى ظهرت ذات يوم فى رداء طويل وشعرها منظوم لأعلى، حينئذ ألقى به جلاء الحب الكامن سنوات إلى حــالة من الحــيــاء فتوقف عن تسميتها بالفتاة الصغيرة، تكهنت جدتى بحالة البهجة النفسية التى يحسها قبلما يتمكن هو نفسه من فك ذلك التشابك فى مشــاعــره، وأرسلت له بخطاب، الأول من عديد من الخطابات التى سترسلها إليه فى لحظات حاسمة فى حياتهما. لم يكن خطاباً عذباً معطراً يختبر مجرى علاقتهما، وإنما رسالة موجزة خطت بالقلم الرصاص على ورقة مسطرة تسأله فيها بصورة مباشرة ما إذا كان يرغب فى الزواج منها، وإذا كان،

إيزابيل الليندى



فمتى؟ بعد عدة شهور لاحقة كانا قد تزوجا. واقفين أمام الهيكل، كانت العروس مثل طيف من زمان آخر، مزينة بالدانتلا العاجية اللون، وزحام من الزهور الشمعية برتقالية اللون يزين شعرها المعقوص إلى الخلف، حينما رآها جدى، عرف أنه سيهيم بعشقها حتى نهاية حياته.

بالنسبة لى، كانا دائما الجد والجدة، ومن بين أولادهم ستكون أمى فقط من سأذكرها فى تلك القصة، لأنى إذا بدأت فى إخبارك عن بقية القبيلة فلن ننتهى أبداً، بالإضــافــة إلى أولئك الذين ظلوا أحياء يعيشون بعيداً. ذلك ما يحدث للمنفيين، تفرقوا فى جهات الأرض ومن ثم يستحيل جمعهم ثانية.

ولدت أمى فــيــمــا بين الحــربين العالميتين، فى يوم ربيعى جميل عام ١٩٢٠ كانت فتاة حساسة، بسبب حدة مزاجها لم تكن مؤهلة لمشاركة أخواتها فى تسللهم إلى العلية للإمساك بالفئران وحفظها فى زجاجات الفورمالين. لقد بدأت حياة منزوية بين جدران منزلها ومدرستها، شغلت نفسها بالأعمال الخيرية وقراءة الروايات العاطفية، كما حازت شهرة كونها أجمل فتاة رأتها العائلة من النساء الغامضات، ومنذ بلوغها، كان المتيمون بها يهيمون حولها كالذباب، شباب صدّهم والدها، وبحثت أمها فى مستقبلها بواسطة أوراق اللعب، وانقطعت أشكال الغزل العفيف حينما ظهــر شــاب مــوهوب غــامض وأزاح منافسيه بغير جهد، محققًا لنصيبه مالئا قلب أمى بالمشــاعــر المضطربة، ذلك جدك **توماس**، الذى اختفى فى ضباب الحيــاة، والسبب الوحيد لذكرى إياه، **باولا**، هو أن بعض دمــائه تجــرى فى عروقك، كان ذلك الرجل الماهر، ذا العقل الراجح واللسان الذى لايرحم ذكيًا للغاية وغير متحايل على ذلك المجتمع الريفى.

لقد قيل إن له ماضياً مظلماً، راجت إشاعات أنه ينتمى إلى طائفة الماسونية، وأنه بالتالى عدو للكنيسة، وأن له ابن زنا فى مكان ما بعيد، ولكن الجد لم يستطع طرح أى من هذه المزاعم لإثناء ابنتــه عن الزواج إذ لم يتــوفــر لديه الدليل، وجدى لم يكن الرجل الذى يلطخ سمعة الآخرين بدون سبب قوى.

فى تلك الأيام كانت شيلى مثل قطعة من حلوى الميلفيه، كان هناك عدد من الطوائف أكثر مما فى الهند، وكان هناك معيار مسىء لتعيين الموضع الشرعى لكل شخص: فقير، من علية القوم، غنى حرب، مدع، وكثير غيرها، تصعد تجاه الوضع المريح «للناس كــمــا هم» المكانة المحددة بالميلاد، كان من السهل الانحدار فى التراتب الاجتماعى، ولكن المال، الشهرة أو الموهبة لم تكن كافية للسماح للمرء بالصعود، كان ذلك يتطلب جهداً متواصلا لأجيال عديدة متعاقبة، كانت الذرية المحــتــرمــة **لتوماس** لصالحه، رغم أنه فى نظر الجد كان ذا علاقات سياسية مريبة، فى ذلك الوقت كان اسم **سلفادور الليندى**، مؤسس الحزب الاشتراكى الشيلى، تتناقله الألسن، كان يخطب ضد الملكية الخاصة، الأخلاقيات المحافظة، وقوة طبقة الملاك

الكبيرة كان **توماس** ابن عم لذلك النائب الشاب.

انظرى، **باولا**، تلك صـورة الجـد، الرجل ذى الملامح الصـارمـة، عـينان صـافـيـتـان، النظارات غـيـر المؤطرة، والبيريه الأسود الخاص بجدك الأكبـر، فى الصورة يجلس، كفـاه على عـصـاه، وبجواره، تتكئ إلى ركبته اليمنى، فتاة فى الثالثة من عمرها فى زيها الاحتفالى، مكيال من الفتنة ترمق الكاميرا بعينين براقتين «إنها أنت»، أقف أنا وأمى خلفك، يخفى المقعد واقعة أننى أحـمل أخـاك **نيكولاس**. يواجه الرجل العجوز الكاميرا، يمكنك أن ترى سلوكـه الأبىّ، الجـلال الساكن لرجل صنع نفسه ومضى مستقيمًا عبر درب الحياة ولا ينتظر شيئًا آخـر، أذكره كهلا مثلما كان دائمًا - برغم أنه تقريبًا بلا تجاعـيد عدا تلكما الثلمتين العميقتين على جانبى فمه - بشعر أبيض ثلجى كعرف أسد وضحكة فظة تمتلئ بالأسنان الصـفـراء، فى أيامـه الأخـيـرة كانت الحركة تؤلمه، ولكنه دائمًا ما كان يبذل أقصى جهده ليقف على قدميه ليرحب أو ليودع السـيـدات، يتكئ إلى عصاه، ويرافقهن إلى بوابة الحديقة عند رحيلهن، أحـببت كـفـيـه، فرعىْ بلوط مفتولتين قويتين ومخشوشنتين، لفاح رقبته الذى يضعه دومًا، وعطر صابون اللافندر الإنجليزى، بمزاج طيب لا يكل، حـاول أن يغـرزَ فىّ أخـلاقـه فلسـفـتـه الرواقية، كان يؤمن بأن المشقة صـحـيـة وأن التدفئة المركزية توهن القوة؛ وواظب على الطعـام البسـيـط - دون صلصـة أو توابل حريفة - واعتقد أنه مفسد للذائقة أن يتناول كثيراً فى المرة. كل صباح كان يستحم بالماء البارد، عادة لم يحذُ حذوها أى من أفراد العائلة، عادة يشبهها بأنها ليست أكـثـر من هوس كـهـولىّ ينجـزه عـجـوز ولكن رابط الجـأش، يجلس فى مقعده تحت السيل المثلج. كـان يتحدث بالحكم الرنانة ويجـيـب عن الأسـئلة المباشرة بسؤال مختلف، لذا فقد عرفت، على الرغم من ذلك، طبيعة شخصيته حتى الصميم، ولكنى أعرف القليل عن أيديولوچيته.

انظرى جيداً إلى أمى، **باولا** فى تلك الصورة كانت فى بداية الأربعينيات من عمرها، وفى قمة جمالها، تلك الجونلة القصـيـرة والشعـر المنظوم على صـورة خلية النحل كـانا قـمـة الموضـة، إنهـا تضـحـك، وعـيناها الواسـعـتـان خطان أخضران تحددتا بالقوس الحاد لحاجبيها السـوداوين، كـانت تلك أسـعـد فـتـرات حياتها، حينما انتهت من تربية أولادها، ولاتزال منغمرة فى الحب، والعالم يبدو آمنا.

أتمنى لو أسـتطيع أن أريك صـورة لوالدى، ولكنهن أحرقن جمـيـعًا منذ ما يزيد على الأربعين عاماً.

أين تهيمين، **باولا**؟ كيف ستكونين حينما تفيقين؟ أستظلين المرأة نفسها أم ستبدين كالغرباء وتبدئين فى تعلم الأشياء جميعها مجدداً؟ هل ستبقين محتفظة بذاكرتك، أم سأحتاج إلى أن أروى عليك فى صبر مجمل قصة أعوامك الثمانية والعشرين وأعوامى التسعة والأربعين؟

«يا رب احم ابـنـتك» قـــال **دون مـانويل**، هامـسًا بالكاد، إنه الشـخص الراقـد فى السـرير المجـاور لك، فـلاح عـجـوز أجرى عـديداً من العمليات فى معدته ولكنه لم يتوقف عن الكفاح لأجل الصحة والحياة. «يارب احم ابنتك»، ذلك ما قالته أيضا امرأة بطفل على ذراعيها أمس، لقـد سـمــعت عنك، وأتت إلى المستشفى لتمنحنى الأمل، لقد عانت من أزمة Porphyria منذ عامين وظلت فى غيبوبة أكثر من شهر، ومضى عام قبل أن تتحسن صحتها ثانية وسيكون عليها أن تظل حـريصـة مـا بقى من عـمـرها، ولكنهـا تعـمل الآن، وتزوجت ورزقت بطفل، لقـد أكـدت لى أن مـرور المرء بغيبوبة أشبه بالنوم الخالى من الأحلام، قوسان غـامـضـان. «لا تبكى بعد الآن، سيدتى»، قالت: «إن ابنتك لا تشعر بشىء، سوف تغادر المكان ولن تتذكر ما حدث أبداً».

كل صـبـاح أجـوس فى ممرات الدور السـادس باحـثـة عن الطبيب المخـتص، آملة أن أعـرف شـيـئًا جـديداً، إنه يضع حياتك بين يديه، وأنا لا أثق به، إنه يعبر مـثل لفـحـة هواء، منصـرف الانتـبـاه ومتعجل، ويقدم لى تفسيرات مزعجة عن الإنزيمات ونسخ المقـالات المتـعلقـة بمرضك والتى حـاولت قراءتها ولم أفهم شيئاً إنه يبدو أكثر اهتماما بالإحصائيات التى يقدمها الكمبيوتر والتركيبات فى معمله أكثر من اهتمامه بجسدك المسكين الراقـد مـتـصـلبًـا على هذا السـرير، إنه يخبرنى - دون أن ينظر إلى عينى - ذلك مـا يتـعلق بتلك الحـالة، البـعض يشـفى بسرعة بعد الأزمة، بينما يقضى آخرون أسـابيع فى العناية المركـزة، لقد اعـتـدنا ببسـاطة أن يموت كـثـيـرون، ولكن الآن يمكننا إبقاؤهم أحياء حتى تستأنف عملية التمثيل العضوى عملها. «حسناً، إذا كان الأمر كذلك، فإن كل ما نستطيع فعله أن ننتظر و أن نتـحـمل، إذا كـان بمقـدورك ذلك، **باولا**، فهو بمقدورى.

حـينما تفيـقين سيكون لدينا شهـور، ربما أعـوام، لنجمع معًا شظايا ماضيك المتكسرة؛ بل أفضل من ذلك، يمكننا خلق ذكـريات توائم خـيـالاتك، وحـتـى ذلك الوقت، سـأخـبـرك عنى وعن أعـضـاء آخرين من تلك العائلة التى تنتمى كلتانا إليها، ولكن لا تسأليني الدقة، لأن أخطاء حـتـمـية سـوف تتـخلل ذلك، لقـد نسيت كثيرًا، كما أن بعض الحقائق مشوشة، هناك أماكن، تواريخ، وأسماء لا أذكرها، ومن جهة أخرى فأنا أبدا لا أنسى قصة

جيدة. جالسة إلى جوارك، أرقب على الشاشة الخطوط المضيئة التى تقيس نبضاتك، محاولة استخدام سحر جدتى للاتصال بك. إذا ما كانت هنا لاستطاعت أن تحمل رسالتى إليك ولساعدتنى على أن أبقيك فى هذا العالم، هل بدأت رحلة مضنية غريبة عبر كثبان اللاوعى الرملية ؟ أى خير فى كل هذه الكلمات إذا ما كنت لا تقدرين على سماعها؟ أو فى تلك الصفحات التى قد لا تقرئينها أبدا؟ لقد صيغت حياتى بحسب ما أسردها، وذاكرتى تزداد قوة بالكتابة؛ فما لا أضعه فى كلمات على الصفحات سوف يمّحى عبر الزمن.

اليوم ٨ يناير ١٩٩٢ فى يوم مثل هذا، منذ أحد عشر عاماً فى كاراكاس بدأت خطاباً سيكون خطاب وداع لجدى، الذى كان يحتضر، تاركاً خلفه قرناً من الكفاح لم يضعف جسده القوى، ولكنه كان قد هيأ نفسه منذ وقت طويل للقاء الجدة التى كانت تومئ إليه من العالم الآخر، لم أستطع العودة إلى **شيلى**، وكان يمقت التليفون لذا لم يبد أمرا حسنا أن أتصل به، ولكنى أردت إخباره ألا يقلق، فإن شيئا لن يضيع من ميراث الحكايات التى قصها علىّ خلال أعوام رفقتنا؛ لم أنس شيئا وسرعان ما مات، ولكن القصة التى بدأت فى سردها كانت قد استولت علىّ، ولم يكن بمقدورى التوقف، كان ثمة صوت آخر يتحدث من خلالى، كنت أكتب وأنا فى حالة من الغفوة، يعترينى الإحساس بأنى أحل كرة من الغزل، يدفعنى الإلحاح نفسه الذى أشعر به الآن.

فى نهاية العام كانت الصفحات قد صارت خمسمائة، تملأ الحقيبة القماشية التى أدركت أنها لم تعد خطابا، وبخجل أعلنت لعائلتى أننى قد أنجزت كتابا «ما عنوانه؟»، سألت أمى. وضعنا قائمة من الاحتمالات ولكننا لم نوافق على أى منها، وفى النهاية كنت أنت، **باولا**، التى

إيزابيل الليندى



ألقت بالعملة فى الهواء لترجيح اسم، هكذا ولدت وعمدت روايتى الأولى «منزل الأرواح»، وشرعت فى رذيلة قص الحكايات، هذا الكتاب أنقذ حياتى، الكتابة عملية طويلة من الاستبطان، إنها رحلة إلى أقصى مغارات اللاوعى ظلمة. تأمل، مديد، بطىء، إننى أكتب متحسسة طريقى خلال الصمت على طول الطريق أكتشف ذرات من الحقيقة، بللورات صغيرة، بقدر كف اليد، تبرز مسارى عبر هذا العالم.

لقد بدأت روايتى الثانية أيضًا فى الثامن من يناير، ومنذ ذلك الحين لم أجرؤ على تغيير هذا التاريخ الميمون، إلى حد ما بتأثير الاعتقاد الخرافى، ولكن أيضًا بحسب النظام الذى اتبعته، بدأت كتبى جميعها فى ٨ يناير.

حينما انتهيت منذ شهور من روايتى الأخيرة The infinite Plan - **خطة لا نهائية** بدأت فى التجهيز لأجل اليوم، كل الأشياء أحوزها فى عقلى - الفكرة، العنوان، العبارة الأولى - ولكنى لن أكتب تلك القصة بعد، منذ أصابك المرض لم أعد أملك القوة لأى شىء سواك، **باولا**، لك شهر نائمة الآن، لا أعرف كيف أصل إليك، أنادى وأنادى ولكن اسمك يغيب فى زوايا وشقوق المستشفى، روحى تخنقها الرمال، الحزن صحراء عميقة، لا أعرف كيف أصلى، لا يمكننى أن أربط فكرتين معا، وبشكل أقل أن أغمر نفسى فى كتاب جديد أكتبه، أنغمس فى تلك الصفحات فى محاولة لا عقلانية للتغلب على الرعب الذى أحسه، أحسب أننى إذا استطعت أن أمنح هذا الخراب شكلا سأكون قادرة على مساعدتك، ومساعدة نفسى، وقد تكون ممارسة الكتابة المدققة هى الحل. منذ أحد عشر عاما كتبت خطابا لجدى لأودّعه فى موته، فى هذا اليوم، ٨ يناير ١٩٩٢ أكتب إليك، **باولا**، لأستعيدك للحياة.

كانت أمى امرأة مستقرة فى الثامنة عشرة من عمرها حينما أخذ الجد العائلة إلى أوروبا فى رحلة تذكارية، حيث إنه فى ذلك الوقت كانت مثل هذه الرحلات تحدث مرة فى العمر : كانت شيلى فى قاع العالم، وقد انتوى أن يلحق ابنته بمدرسة إنجليزية لتكمل دراستها آملا أنها بتقدمها فى الدراسة سوف تنسى حبها **لتوماس**، ولكن **هتلر** حطم تلك الخطط؛ اندلعت الحرب العالمية الثانية باجتياح هائل فاجأهم فى الساحل الأزورى Cote de Azor، وبصعوبة بالغة، متقدمين ضد طوفان البشر الهاربين على أقدامهم، ظهور الخيل، أو أى وسيلة نقل ممكنة، وتمكنوا من الوصول إلى مدينة «أنتورب» ولحقوا بآخر سفينة شيلية تبحر من الميناء، احتلت العشرات من الأسر اليهودية ظهور السفن ومراكب الإنقاذ تاركين ممتلكاتهم خلفهم - فى بعض الحالات، ثروات - فى أيدى قناصلة عديمى الضمير باعوهم تأشيرات الخروج مقابل الذهب، غير قادرين على الحصول على حجرات فاخرة، سافروا كالماشية، ينامون فى العراء ويعانون الجوع بسبب تقسيم الطعام. خلال العبور الشاق، واست الجدة النساء اللائى كن يبكين منازلهن الضائعة والمستقبل المجهول، وتفاوض

الجد من أجل الحصول على الطعام من المطبخ والبطاطين من البحارة لتوزيعها على اللاجئين، وتقديرا لهذا، أعطى أحدهم، وهو تاجر فراء، لجدتى معطفًا فاخراً من الإستراكان الرمادى، أبحروا أسابيع عبر مياه ترزأ بغواصات الأعداء، نطفئ الأنوار طوال الليل ونصلى طوال اليوم، حتى خرجنا من المحيط الأطلنطى ووصلنا إلى شيلى بأمان، وما إن دخلت السفينة إلى رصيف ميناء «فالباريزو»، حتى التقت عيونهم من النظرة الأولى الملامح التى لا يمكن إخطاؤها **لتوماس** فى بدلة كتانية بيضاء وقبعة بانامية، فى تلك اللحظة، أدرك الجد أن لا جدوى من معارضة القضاء الغامض للقدر، وهكذا، وبمرارة، منح موافقته على الزواج.

أقيم الاحتفال فى المنزل، بمشاركة المبعوث البابوى، وشخصيات متنوعة من الموظفين، ارتدت العروس ثوباً ملونا رصيناً وتعبيراً بالتحدى، لا أعلم كيف كان العريس يبدو لأن الصور قد تم قصها، فلا يمكننا أن نرى منه شيئًا سوى ذراع واحد، وبعدما قاد ابنته إلى الحجرة الكبيرة حيث انتصب هيكل من الزهور المتدفقة، توقف الجد عند أول الدرج.

«مازال هناك وقت لتبدلى رأيك «قال» لا تتزوجيه، يا ابنتى، أحسنى التفكير، فقط أومئى إلىّ وسوف ألقى بهذا الشىء خارجا وأرسل الوليمة إلى الملجأ»، ردت أمى بنظرة باردة.

وكما تم تحذير جدّى من قِبَل إحدى الأرواح فى إحدى جلساتهم، كان زواج والدى كارثة منذ البداية، ومرة ثانية استقلت أمى سفينة، تلك المرة إلى بيرو، حيث عيّن **توماس** سكرتيرا لسفارة **شيلى**، واصطحبت معها مجموعة من الصناديق الضخمة التى تحوى جهاز عرسها وجبلا من الهدايا، كثيراً من الصينى، الكريستال، والفضيات التى مازلنا حتى الآن، بعد نصف قرن، نصادفها فى الزوايا المهجورة، خمسون عاما من المهام الدبلوماسية فى عديد من البلدان، طلاق، واغتراب مديد لم يخلص العائلة من ذلك الحطام، خشيتى هائلة، **باولا**، إن من الأشياء الثمينة المريعة التى سوف ترثينها قنديلا مازال فى حوزة أمى، خليط باروكى من الحوريات والملائكة الهابطة، إن منزلك أشبه بدير شحيح، ودولابك الخاوى لا يحوى سوى أربع بلوزات وزوجين من البنطلونات، أتساءل عما تفعلين بتلك الأشياء التى أعطيك إياها؟ إنك مثل الجدة، التى لم تطأ قدماها الأرض قبلما تخلع عنها معطف الإستراكان وتضعه على كتف امرأة متسولة، استغرقت أمى اليومين الأولين من شهر العسل وهى تعانى دوار البحر بتأثير اضطراب المحيط الباسيفيكى، لذا لم تكن قادرة على مغادرة مقصورتها، ثم، ما إن شعرت بتحسن ضئيل واستطاعت الخروج لتشرب فى الهواء الطلق حتى أصيب زوجها بآلام فى أسنانه، وبينما كانت تتجول فوق سطح السفينة، غير مبالية بنظرات الاشتهاء من جانبى الضباط والبحارة، كان هو يئن راقدا فى سريره، وعند الغروب كان الأفق الرحب يذخر بالظلال البرتقالية، وفى الليل مهرجان من النجوم الساحرة التى تثير مشاعر الهوى، ولكن معاناة الألم كانت أقوى من مشاعر الغرام، ثلاثة أيام طويلة كان عليها أن تمر، أمضاها المريض قبلما يسمح لطبيب السفينة بالتدخل بأدواته ويخلصه من العذاب، حينها فقط خمد الورم، وأمكن للزوج والزوجة، أن يبدءا حياتهما الزوجية. وفى الليلة التالية ظهرا معا فى غرفة الطعام كضيوف على مائدة القبطان، بعد نخب رسمى للمتزوجين حديثا، قُدمتْ المشهيات : جمبرى منظوم فى أقداح منحوتة من الثلج. وفى لمحة مَن الألفة الغنجة مدت أمى يدها وأخذت بعضاً مما فى صحن زوجها، وللأسف نثرت قطرة من الصلصة على ربطة عنقه، أمسك **توماس** بسكين ليكشط البقعة السخيفة، ولكنه لم يفعل سوى توزيع البقعة، ووسط ذهول الضيوف وإحساس زوجته بالمهانة، غمس الدبلوماسى أصابعه فى صحنه، وغرف حفنة من القشريات ومسح بها صدره، ملطخا القميص، والبذلة، والجزء الذى لم يتسخ من ربطة عنقه، ثم بعدما مر بكفيه على شعره الأملس، انتصب على قدميه، انحنى انحناءة صغيرة، ومضى خارجا إلى مقصورته، حيث بقى حتى نهاية الرحلة، منغمرا فى صمت كئيب. على الرغم من تلك الحوادث السيئة، فقد عبرت عن تلك الرحلة البحرية.

لم يكن هناك ما يساعد أمى على التهيؤ للأمومة، فتلك الأشياء يدور الحديث عنها همساً أمام الفتيات اللائى لم يتزوجن بعد، ولم تعن الجدة بأن تقدم لها النصيحة عن الانهماك الشبقى للطيور والزهور إذ كانت روحها تهوم فى عوالم أخرى، أكثر انشغالا بالأطياف من الوقائع الفظة لهذا العالم، ورغم ذلك، فما إن شعرت أمى بحملها، حتى عرفت الجدة أنها ستكون فتاة، أسمتها **إيزابيل** وبدأت حواراً مازال مستمراً حتى اليوم.

ومتعلقة بالكائن النامى فى رحمها، حاولت تعويض وحدة المرأة التى أساءت الاختيار فى الحب، كانت تتحدث إلىّ بصوت عالٍ، مروعة كل من يراها فى انفعالها الأشبه بحالات الهلوسة، وأحست أننى سمعتها وأجبتها، على الرغم من أننى لا أملك ذكريات عن المرحلة الجنينية من حياتى.

كان أبى يستطيب كل ما هو بهى، والمباهاة كانت تبدو دائما رذيلة فى «شيلى»، بينما ينظر إلى الرزانة كعلامة

إيزابيل الليندى



على اللطف والرقة، على النقيض، فى «ليما»، مدينة نائب الحاكم، حيث تعتبر الغطرسة والاختيال موضة، وقد استقر **توماس** فى منزل لا يناسب مركزه كسكرتير ثان للسفارة محيطا نفسه بالخدم الهنود، يأمر بسيارة فاخرة من «ديترويت»، ويبدد نقوده فى الحفلات، مقامرا، ومشتركا بأندية اليخت، دون أن يعلم أحد أو يقدر على تفسير الكيفية التى تتيح له كل هذا التبذير، وفى فترة وجيزة كان قد تمكن من إنشاء علاقات بمعظم الشخصيات اللامعة فى الدوائر السياسية والاجتماعية فى «ليما»، مكتشفا نقطة ضعف كل منهم، وخلال اتصالاته، استمع إلى عدد من الأسرار التى يتم إفشاؤها، بل حتى بعض أسرار الدولة، لقد أصبح عنصرا لا غنى عنه فى سهرات العربدة فى ليما. وفى ذروة الحرب، كان يحصل على أفضل أنواع الويسكى، أنقى أنواع الكوكايين، وأكثر فتيات الحفلات لطفا؛ وله كانت كل الأبواب مفتوحة، وبينما كان يمضى صاعدا فى حياته الدبلوماسية كانت زوجته تمتلئ بمشاعر السجين الذى لا أمل له فى الفرار، ارتبطت فى العشرين من عمرها برجل مراوغ تعتمد عليه كلية، أوهنتها حرارة الصيف الرطب كتبت لأمها صفحات لا متناهية؛ كان تراسلهما مثل حوار بين الأصم، عابرا البحر والمدفون فى القاع فى قلب حقيبة بريد، وبرغم ذلك، فبقدر الهوس الذى تتكدس به الرسائل فى مكتبتها كانت الجدة تقتنع بخلاص ابنتها من الوهم، أوقفت جلسات تحضير الأرواح القاصرة عليها وثلاث صديقات من جماعة الأخوة البيضاء، حزمت مجموعة أوراق كهانتها، ورحلت إلى ليما بالطائرة مزدوجة الأجنحة، واحدة من الطائرات القليلة التى تحمل مسافرين، حيث خصصت الطائرات فى فترات الحرب للأغراض العسكرية، ووصلت بالضبط

فى ساعة ميلادى، ولأن أطفالها كانوا قد ولدوا فى المنزل بمعاونة زوجها والقابلة، فقد أذهلتها الوسائل الحديثة فى العيادة.

بوخزة إبرة، أفقدوا ابنتها الوعى، ومنعوها من فرصة المشاركة فى الأحداث، وما إن ولد الطفل حتى حولوه إلى الحضّانة المعقمة، وبعد حين، عندما انقشع ضباب الغيبوبة، أخبروا أمى أنها ولدت طفلة، ولكن بحسب القواعد المتبعة يمكن أن تراها فقط فى فترة إرضاعها.

«إنها مشوهة، لذا لن يسمحوا لى برؤيتها!»

«إنها شىء صغير نفيس!» ردت جدتى، فى محاولة لإعلان إدانتها، على الرغم من أنها بالفعل لم تكن رأتنى بعد : عبر الزجاج، نظرت متلصصة إلى كتلة ملفوفة ببطانية، شىء بدا لعينيها أبعد ما يكون عن الكائن الإنسانى.

وبينما كنت أصرخ جائعة فى طابق آخر، كانت أمى، تتصارع وتتهيأ لاستعادة ابنتها بالقوة، هل كان ذلك ضروريا، جاء الطبيب، وشخّص حالتها بالهستريا، وأمر بحقنها ثانية بحقنة أسلمتها للنوم اثنتى عشرة ساعة أخرى؛ حينئذ اقتنعت جدتى أنهما فى ردهة تؤدى إلى الجحيم، وما إن أفاقت ابنتها، حتى نثرت بعض الماء البارد على وجهها وساعدتها على ارتداء ملابسها.

«لابد لنا من الخروج من هنا، ارتدى ملابسك وسوف نسير ذراعا بذراع كسيدتين جاءتا للزيارة».

«أستحلفك بالله، يا أمى، لا يمكننا الذهاب بدون الطفلة!»

«بالتأكيد لا يمكننا ذلك!» صاحت جدتى، التى ربما كانت قد تغاضت عن هذا الأمر البسيط.

سارت المرأتان باتجاه حجرة الأطفال حديثى الولادة، التقطتا واحدا وأسرعتا بالخروج، دون أن تلفتا الانتباه، كان يمكنهما معرفة الجنس، لأن الوليد كان يملك شريطا ورديا حول معصمه، ومع ذلك، فلم يكن هناك ما يكفى من الوقت للتأكد من أنه وليدهما، لم يكن أمرا حيويا على أية حال، فكل الأطفال يتشابهون بشكل ما فى ذلك العمر ومن المحتمل أنهما فى استعجالهما قد استبدلتانى بطفلة أخرى، وبذا تكون هناك فى مكان ما امرأة تحوز عينين خضراوين وموهبة الكشف الروحى تأخذ مكانى.

وصلنا بسلام إلى المنزل، وخلعتا عنى كل ملابسى لتتأكدا من أنى كاملة، واكتشفتا شامة تشبه شكل الشمس فى أسفل ظهرى. «تلك علامة حسنة» أكدت الجدة لأمى. «لن يكون علينا أن نقلق بشأنها، سوف تكبر متمتعة بالصحة ومباركة بالحظ السعيد. «لقد ولدت فى أغسطس، فى برج الأسد، الجنس، أنثى، وإذا لم يكن قد تم تبديلى فى العيادة، أكون ثلاثة أرباع باسك - إسبانية، وربع فرنسية، وجرعة أرواكانية أو مابوشية هندية، مثل جميع من يعيشون فى وطنى، وعلى الرغم من مولدى فى ليما عقلية الأنين منا من الجنوب. فى شيلى فإنى شيلية، أتيت من «زهرة أوراقها

البحر والنبيذ والثلج، مثلما يصف **بابلو نيرودا** بلادى، وأنت أيضا من هناك، **باولا**، رغم أنك تحملين السيماء التى لا تمحى للكاريبى، حيث قضيت أعوام طفولتك، ربما يكون صعبا عليك أن تفهمى عن باقى القارة، وإحساس الخطورة الحتمية فى إقليم الكوارث السياسية والجيولوجية، كل شىء يهتز تحت أقدامنا، لا نعرف الأمان، إذا ما سألنا شخصًا كيف حالنا؟، نجيب «كما هو» أو «حسن» حسبما أظن، نحن ننتقل من لا يقين إلى آخر، نعثر على طريقنا خلال درب مغبش، لا شىء محدد، لانحب المواجهات، بل نفضل أن نتفاوض، حينما تدفعنا الظروف إلى أقصاها، تستيقظ أسوأ غرائزنا ويتجه التاريخ وجهة مأسوية، إذ يمكن للرجال أنفسهم، والذين يبدون معتدلين فى حياتهم اليومية، إذ ما منحوا حصانة الإفلات من العقاب والذريعة الملائمة، أن يتحولوا إلى وحوش متعطشة للدماء، فى الأوقات العادية، على أية حال، يتسم الشيليون بالرزانة، حذرون، رسميون، ويعانون الخوف العصيب أن يكونوا موضع انتباه، والذى يتماثل عندهم مع أن يبدوا بلهاء، لهذا السبب بالتحديد كنت مصدر إحساس عائلتى بالخجل.

وأين كان **توماس** بينما تلد زوجته وتقوم حماته بالاختطاف الحذر لحفيدتها؟ ليس لدى أدنى فكرة، إن أبى يمثل لغزا كبيرا فى حياتى. لقد رحل مبكرا، واختفى تماما، فلم تكن لدى أية ذكريات عنه، عاشت أمى معه أربع سنوات، بينهما عامان قاسيان من الانفصال - ولكنه كان وقتا كافيا لجلب ثلاثة أطفال إلى العالم، كانت خصبة للغاية حتى إنها تصبح حاملا إذا ما لاح لها سروال رجالى على مسافة خمسمائة متر، قابلية ورثتها عنها، رغم أنه، لحظى الجيد، أن عصر أقراص منع الحمل وصل فى وقته

إيزابيل الليندى



المناسب بالنسبة لى، ومع كل ميلاد كان زوجها يختفى - مثلما يفعل عند أى بادرة لمشكلة كبيرة - ومن ثم، ما إن تنتهى الحالة الطارئة، يعود مهللا، ببعض الهدايا الباذخة، كانت ترقب تكاثر اللوحات على الجدران والبورسالين الصينى على الأرفف، وتساؤل يحيرها، ما مصدر كل هذه النقود؟ كان يستحيل عليها تفسير كل هذه الفخامة والترف التى لا يقدر الآخرون من رجال القنصلية على تحقيقه إلا نادرا، وحينما سألته، أجابها أبى مراوغا - مثلما فعل حينما سألته عن غيابه الليلى الدائم، رحلاته الغامضة، وصداقاته المشبوهة. كان لأمى طفلان، وعلى وشك ولادة الثالث، عندما هوى منزل طهارتها المقام من أوراق اللعب، صحت ليما ذات صباح على إشاعات عن فضيحة لم تلحظها الجرائد ولكنها أُشبعت حكيا فى كل صالون.

مع مليونير كهل اعتاد السماح لأصدقائه المميزين باستعمال شقته فى مواعيدهم السرية، فى حجرة النوم، ضائعة بين قطع الأثاث العتيقة وقطع البساط الفارسية المعلقة على الجدران، كانت تتعلق مرآة رخيصة فى إطار باروكى ضخم - بالفعل، نافذة. فى الجانب المقابل، كان سيد المنزل يحب أن يجلس مع مجموعة مختارة من الضيوف، تتوفر لهم المشروبات والمخدرات، تملؤهم اللهفة على الاستمتاع بالحيل المتداولة، عادة وبغير ارتياب، يكون اثنان على السرير، تلك الليلة، كان أحد رجال السياسة ذو المنصب الرفيع من بين المدعوين، حينما سحب المتلصص الستارة ليتجسس على العاشقين المطمئنين، كانت المفاجأة الأولى أنهما رجلين، والثانية أن أحدهما، مرتديا كورسيها وحزام الساقين، كان هو الابن الأكبر لرجل السياسة، محام شاب مؤهل لمستقبل لامع. فى فورة إحساسه بالخزى، فقد الأب السيطرة على نفسه، ركل المرآة، وألقى بنفسه على ابنه ليمزق الملابس النسائية الخليعة، وإذا لم يمنع عن ابنه، لربما كان قد قتله، لم تمر ساعات حتى كانت كل نواحى **ليما** تهمهم بتفاصيل الواقعة، مضيفين المزيد والمزيد من التفاصيل الماجنة فى كل مرة يتحدثون فيها، كان مشكوكا أن الأمر لم يحدث مصادفة، وأن شخصًا ما قد خطط المشهد بفعل حقد خالص. ومرتعبا اختفى **توماس** دونما كلمة. ولم تسمع أمى عن الفضيحة إلا بعد عدة أيام، كانت معزولة بحسب ما تطلبه سلسلة الولادات، وأيضا بغرض الهرب من الدائنين المطالبين بالدفع صائحين بعدما سئموا الانتظار لأجل نقودهم، كان الخدم قد هجروا المنزل؛ لم يبق سوى **مارجارا**، موظف شيلى ذو وجه مزموم وقلب قد من حجر، كان يخدم العائلة منذ بدء الزمان، وفى قلب هذه النوازل شعرت أمى بآلام مخاض الولادة الوشيكة، صرّت على أسنانها وهيأت نفسها للولادة تحت أكثر الظروف بدائية، كنت فى الثالثة من عمرى تقريبا، وأخى **بانشو** يمشى بالكاد.

فى تلك الليلة، اجتمعنا معا فى الممشى، أمى تئن وشاهدنا **مارجارا** يهرول ذاهبا جائيا بالمناشف وإناء من

الماء الساخن، وجاء **خوان** إلى العالم فى منتصف الليل، ضئيلا متجعداً، وخصلة شعر فأر، يتنفس بصعوبة، سرعان ما اتضح أنه لا يستطيع البلع؛ كان لديه بعض العقد فى حلقه لا تدع الطعام يمر، وعلى الرغم من أن صدر أمى يفيض باللبن، فقد قدّر له أن يحتضر بتأثير الجوع، ولكن **مارجارا** صمم على أن يبقيه حيا، فى البداية، بعصر قطعة قطن مشربة باللبن، ثم استخدام ملعقة خشبية لدفع الطعام خلال حلقه.

لسنوات، ترددت من حولى تفسيرات زائفة لغياب أبى، ظللت أسأل حتى استسلمت فى النهاية، مدركة أن هناك مؤامرة صمت تحاك من حوله، ووصفه لى أولئك الذين عرفوه كرجل شديد الذكاء، ولم يزيدوا على ذلك حينما صرت شابة، تخيلته كمجرم، وبعد ذلك، بعدما علمته عن الانحرافات الجنسية، نسبتها إليه جميعها، غير أن الحقائق تقول إن شيئا مأساوياً لم يصبغ ماضيه؛ مجرد أنه حاز روحًا جبانة، ذات يوم وجد نفسه واقعا فى فخ أكاذيبه، لم يكن يسيطر على الأحداث، لذلك فقد فر، هجر عمله الدبلوماسى ولم ير أمى أو أيًا من أفراد أسرته بعد ذلك أبدا، اختفى ببساطة كالدخان، تصورته ـ بشكل ساخر، بالطبع ـ يفر إلى **ماتشو بيتشو** متنكرا فى صورة امرأة هندية بيروية، ترتدى باروكة ذات ضفائر سوداء طويلة، وجونلة متعددة الطبقات والألوان «لا تقولى هذا ثانية!»، صرخت أمى حينما أخبرتها بتصوراتى تلك «من أين أتيت بتلك الأفكار المجنونة؟» أيا كان ما حدث، فقد اختفى دون أن يترك أثرا، رغم أنه من الواضح أنه لم يسرع بنفسه إلى الهواء الصافى الرقيق لجبال الأنديز ليحيا غير معروف فى قرى إيمارا؛ إنه لم يقم سوى بارتقاء درجة فى سلم الطبقات الاجتماعية فى **شيلى** ومن ثم صار غير

إيزابيل الليندى



مرئى، ينبغى له أن يعود إلى **سانتياجو** وأن يسير فى شوارع وسط المدينة ولكن حيث إنه لا يتردد على المحيط الاجتماعى نفسه فقد اعتبر ميتا، وأبدا لم أعد أرى جدى لوالدى أو أيًا من عائلة أبى ما عدا **سلفادور الليندى**، الذى ظل، بفعل إحساس قوى بالوفاء ـ على الاتصال بنا، لم أر أبى ثانية كما لم أعد أسمع اسمه ينادى، لا أعرف شيئا على الإطلاق عن مظهره الجسدى، لذا بدا ساخرا ذات يوم أنه طلب إلىّ أن أتعرف على جسده فى مكان حفظ الموتى ـ كان ذلك بعد وقت طويل، أعتذر باولا، إذ ينبغى لتلك الشخصية أن تختفى عند هذه النقطة، لأن الشخصيات الشريرة دائما ما تكون أكثر الأجزاء إثارة فى القصة.

لاذت أمى، التى جاءت إلى عالم الامتيازات التى أبعدت فيه المرأة عن شئون المال، ببيتها، تمسح دموع الهجران، وتجد عزاءها فى حقيقة أنها لبعض الوقت على الأقل لن تموت جوعا، لديها كنز من الصينيات الفضية، التى تستطيع رهنها واحدة تلو الأخرى لتدفع فواتيرها، كانت وحيدة فى أرض غريبة مع ثلاثة أطفال، محاطة بذخائر الثروة دون سنت واحد فى جيبها وكبرياء تمنعها من طلب المساعدة، رغم ذلك، كانت السفارة متنبهة، وعلمت على الفور باختفاء **توماس**، تاركا أسرته فى حالة إفلاس، كان شرف الأمة فى خطر، لم يمكنهم السماح لاسم موظف **شيلى** أن يمرغ فى الطين، ولا أن يدعو زوجته وأطفاله ليلقى بهم إلى الطريق بواسطة الدائنين، لذا أرسل القنصل لزيارة الأسرة، مصحوبا بتعليمات بمساعدتهم على العودة إلى شيلى بأكبر قدر من الحيطة.

تخمينك صحيح، **باولا**، ذلك الرجل كان **تيو رامون**، جدك، أمير، سليل مباشر ليسوع المسيح، هو نفسه يقول إنه كان واحدا من أقبح الرجال فى جيله، ولكنى أحسبه مبالغا، لا يمكننا أن ندعوه وسيما، ولكن ما ينقصه من جمال الصورة يعوضه بشكل أكبر فى ذكائه وسحره، علاوة على ما منحته الأعوام من سمة الجلال الفائق، فى ذلك الوقت أرسل لمعاونتنا، كان **تيو رامون** نحيفا تشوب بشرته مسحة اخضرار، وله شارب حصان بحر، وحاجبا شيطان؛ كان أبًا لأربعة أطفال، دونما شائبة فى شخصيته الأسطورية بعدما يسلخ جلده كثعبان.

فتح **مارجارا** الباب لهذا الزائر وقاده إلى حجرة نوم السيدة، التى استقبلته راقدة على سريرها محاطة بأطفالها، مازالت تعانى إرهاقا خفيفا بعد ولادتها الأخيرة، وإن كانت متوهجة بجمالها المذهل وشبابها الفائر، وبجوار الباب جلس القنصل، الذى يعرف بالكاد زوجة زميله ـ كان يراها حاملا دائما وفى هيئة انعزال لم تستدع اتصالا مباشرا ـ غارقًا فى بركة من المشاعر.. وفيما كان يسألها عن التعقيدات التى تواجهها ويشرح لها خطة إعادتها إلى شيلى، كانت تضنيه جحافل الثيران الجافلة فى صدره، معتقدا أنه لا توجد فى العالم من هى أكثر فتنة، مخفقاً فى فهم كيف يمكن لزوجها أن يهجرها ـ إنه ليهب حياته لأجلها ـ وتأسى للظلم الماحق الذى جعله يلقاها متأخرا، نظرت إليه برهة، ووافقت فى النهاية :

«وهو كذلك، سأعود إلى منزل أبى».

«فى خلال أيام ستغادر سفينة **كالاو** إلى **فوه** ـ فالبارتيزو، سأحاول الحصول على تذاكر»، تمتم.

«سوف أسافر وأطفالى الثلاثة، **ومارجارا**، والكلب لا أعلم إن كان وليدى سيتحمل الرحلة، ذلك الصغير ضعيف للغاية»، وعلى الرغم من أن عينيها كانتا تلمعان بالدموع، فلم تسمح لنفسها بالبكاء.

فى لمحة خاطفة كانت زوجة **رامون** وأطفاله يصطفون أمام عينيه، وخلفه والده يشير إليه بأصبع الاتهام، وعمه الأسقف، يحمل صليبا يطلق أشعة من اللعنات، رأى نفسه محروما من الكنيسة ويعانى الخزى فى عمله الدبلوماسى، ولكنه لم يملك سوى التفكير فى الوجه الرائع لهذه المرأة، وشاعرا وكأن إعصارا يدفع قدميه، خطا خطوتين جهة السرير، فى تلكما الخطوتين تقرر مستقبله.

«من الآن فصاعدا، سوف أعتنى بك وبأطفالك، إلى الأبد»

إلى الأبد، ما هذا، **باولا**؟لقد فقدت إحساسى بالأيام فى ذلك المبنى الأبيض حيث تسود الأصداء ولا يأتى الليل أبدا، انطمست حدود الواقع، الواقع متاهة من المرايا المتقابلة والصور المشوهة، منذ شهر فى تلك الساعة بالضبط، كنت امرأة مختلفة، لدى صورة منذ ذلك اليوم، فى حفلة بمناسبة إصدار روايتى الأخيرة فى إسبانيا، أرتدى قلادة فضية وأساور رداء بلون الباذنجان، أظافرى مطلية وابتسامتى واثقة، كنت أصغر مما أنا الآن بقرن كامل، لا أعرف تلك المرأة، خلال أربعة أسابيع، حولنى الحزن. بينما أقف أمام ميكروفون أصف الظروف التى قادتنى إلى كتابة «الخطة اللانهائية»، اخترقت وكيلتى طريقها خلال الزحام وهمست فى أذنى أنه ينبغى لى الذهاب إلى المستشفى، انتابنى إحساس مسبق وصارم أن شيئا جوهريا قد حدث لأجل أن يبدل حياتنا، كنا معا فى اليوم السابق، وكنت أنت مريضة للغاية، حينما وصلت بالطائرة إلى **مدريد**، أدهشنى أنك لم تكونى فى المطار لتحيتى، كما كنت تفعلين دائما، وضعت حقائبى فى الفندق، مازال يتملكنى دوار الرحلة الطويلة من كاليفورنيا، أسرعت إلى منزلك، حيث وجدتك تتقيئين وتلتهبين بتأثير الحمى، كنت عائدة للتو من رحلة علاج روحانية مع راهبات المدرسة التى تعملين بها أربعاً وعشرين ساعة كل أسبوع كمتطوعة لمساعدة الأطفال المعدمين، وأخبرتنى أنها تجربة مريرة ومحزنة، كانت تهاجمك الشكوك، كان إيمانك هشا.

«ذهبت إلى كل مكان للبحث عن الرب، ولكنه بعد عنى، ماما»

«يمكن للرب أن ينتظر قليلا، أما الآن فالأمر الأكثر أهمية أن نبحث عن طبيب، ما الذى ألمَّ بك، **باولا**؟

«Porphyria»، أجبت بدون تردد، حيث علمت منذ سنوات أنك قد ورثت الحالة، أنت تعتنين بنفسك جيدا، وتداومين على استشارة أحد الإخصائيين القلائل فى إسبانيا، حين وجدك **إرنستو** ضعيفة للغاية أخذك إلى غرفة الطوارئ، شخَّصوا الحالة أنفلونزا، وأعادوك إلى المنزل. تلك الليلة أخبرنى زوجك أنك ظللت أسابيع، بل وأشهرا تعانين التوتر والإجهاد، وبينما جلسنا نتناقش فيما نظنه مصدر الاكتئاب، كنت تعانين خلف الباب المغلق لحجرة نومك : كانت الـ Porphyria تسممك، ولم ير أحد منا ذلك، لا أعلم كيف قمت بالتزاماتى، كان عقلى مشغولا بك، وفى فترات الراحة بين اللقاءات الصحفية أعدو إلى التليفون لأتصل بك، كانت لحظة سماعك هى الأسوأ من بين اللحظات، ألغيت بقية رحلاتى هرعت إلى المستشفى، ركضت عبر سلالم الطوابق الستة وعينت حجرتك فى ذلك المبنى الرهيب، وجدتك راقدة فى السرير، داكنة، وعلى وجهك يرتسم تعبير مشوش، كانت لمحة واحدة تكفى لأدرك مرضك.

«لماذا تبكين؟» سألتنى بصوت مسموع بالكاد

«لأننى خائفة، أحبك، **باولا**».

«أنا أيضا أحبك، ماما».

ذلك كان آخر شىء قلته لى، **باولا**. بعدها بلحظات كنت تهذين، تتمتمين بأرقام، وعيناك شاخصتان إلى السقف. جلسنا أنا **وإرنستو** جوار سريرك طوال اليوم، مذهولين، نتناوب على المقعد المتاح، بيننا، على الأسرة الأخرى، فى الحجرة كانت مريضات مسنات يحتضرن، كانت امرأة معتوهة تصرخ، بينما فتاة غجرية تفتقر إلى التغذية وعلى وجهها علامات ضرب حديثة تحاول النوم. وعند بزوغ الفجر أقنعت زوجك بالذهاب ليستريح، كان منهكاً للاستيقاظ عدة ليال، قبَّلك قبلة الوداع وغادر، ثم مرت ساعة، بعدها انطلق الرعب الحقيقى: قىء دموى مروع تبعته تشنجات، تلوى جسدك المتوتر، مرتعدا فى نوبات عنيفة ألقت بك عاليا فوق سريرك، ارتجف ذراعاك وتقلصت أصابعك كما لو كنت تحاولين القبض على شىء ما. امتلأت عيناك بالذعر، واحتقن وجهك، وسال رضابك من فمك، ألقيت بجسدى على جسدك لأهدأ ثورته، وصرخت بملء وجودى طلبا للمساعدة، امتلأت الحجرة بأناس يرتدون الأبيض، وتم إخراجى من الغرفة بالقوة، أذكر أننى وجدت نفسى ملقاة على الأرض، ثم لطمنى أحدهم ««اهدئى سيدتى؛ عليك أن تلزمى الهدوء أو يتم إخراجك»»، ممرض يهزنى «ابنتك فى حالة أفضل الآن،

يمكنك الدخول، حاولت الوقوف ولكن ركبتي التوتا، ساعدني أحدهم حتى سريرك ثم تركني، كنت وحدي معك ومع المريضات في الأسرّة الأخرى، اللائي كن يرقبن في صمت، كل منهن غائبة في قاع جحيمها الخاص، كان لونك شبحيا، ارتدت عيناها، يرسم الدم الجاف خطوطا تنسال من شفتيك، وكنت باردة، انتظرت ، أناديك بكل الأسماء التي أطلقتها عليك وأنت بعد فتاة صغيرة، ولكنك كنت بعيدة في عالم آخر، حاولت أن أجعلك ترشفين بعض الماء، حينما هززتك، نظرت إلى بعينين ساهمتين زجاجيتين، رنوت من خلالي تجاه أفق آخر، ثم فجأة صرت ساكنة كالموت، لا تتنفسين، وبشكل ما طلبت المساعدة، وفورا حاولت إعطاءك قبلة الحياة متنفسة بفمي في فمك، ولكن الخوف جعلني مرتبكة، فعلت كل شيء بشكل سيئ. نفثت الهواء في فمك بشكل غريب، بأي طريقة كانت، خمس أو ست مرات، عندئذ لاحظت أن قلبك قد توقف عن النبض، وبدأت في ضرب صدرك بقبضتي، وصلت المساعدة بعد ثوان، وكان آخر ما رأيته سريرك المندفع بسرعة تجاه المصعد عند نهاية الممشى، منذ تلك اللحظة توقفت الحياة بالنسبة لك، وبالنسبة لي. معا عبرنا عتبة غامضة ونفذنا إلى منطقة من الظلمة القاتمة.

«حالتها حرجة، أخبرني الإخصائي متصلا من العناية المركزة،

«هل اتصل بوالدها في **شيلي**؟ » سألت «سيستغرق وصوله ما يزيد على عشرين ساعة».

«نعم»

بدأ الناس في التوافد : أقارب إرنستو، وأصدقاء وراهبات من مدرستك شخص ما أخبر أفراد العائلة المبعثرة في

إيزابيل الليندي



شيلي، فنزويلا، الولايات المتحدة. بعد ذلك بقليل وصل زوجك، هادئا ورقيقًا، أكثر انشغالا بمشاعر الآخرين من انشغاله بمشاعره، ولكنه بدا شديد الإرهاق، سمحوا له برؤيتك دقائق معدودة، وحينما عاد أخبرنا أنه قد تم توصيلك بجهاز تنفس صناعي وأنه يجرى لك نقل دم، «الأمر ليس بمثل ما ذكروا من سوء» أخبرنا «أشعر بقلب **باولا** القوى ينبض بقربي»، عبارة بدت في حينها ذات معنى بسيط، ولكني الآن وحيث إنني أعرفه، يمكنني أن أفهمها بشكل أفضل. وقضينا ذلك اليوم والليلة اللاحقة في غرفة الانتظار. كنت أنجرف في بعض الأحيان إلى النوم الناتج عن الإرهاق، ولكن عندما أفتح عيني أجد **إرنستو** دائما في الموضع، ثابتا، ينتظر.

«إني مرتعبة، إرنستو» أقررت ذلك وبزوغ الفجر

«ليس هناك ما يمكننا عمله. إن **باولا** بين يدى الله». «ستجد ذلك سهل القبول بأكثر مني، لأنه على الأقل لديك إيمانك».

إنه مؤلم بالنسبة لى مثلما هو لك. ولكني أملك خوفا أقل من الموت وأملا أكثر في الحياة. «أجاب ولف ذراعه حولي. دفنت وجهي في صدره، أستنشق أريج شبابه الرجولي، يعذبني خوف متوارث.

عند بزوغ النهار، وصلت أمي **وميشيل** من **شيلي**، مع **ويلي** الذي جاء من كاليفورنيا، كان والدك شديد الشحوب، لقد استقل الطائرة من **سانتياجو** معتقدا أنه سيجدك قد مت، لابد وأن الرحلة بدت أبدية، محطمة، عانقت أمي وأدركت أنه على الرغم من التجاعيد الحاصلة بفعل السنين، إلا أنها مازالت تشع بهالة من الحماية. بجوارها، كان **ويلي** عملاقا، ولكني حين رغبت صدرا أريح عليه رأسي، بدا صدر أمي أكثر رحابة وراحة منه، دلفنا إلى غرفة العناية المركزة ووجدناك مستيقظة ، وتتحسنين عن اليوم السابق، كان الأصدقاء قد بدءوا في تغيير الصوديوم في جسدك - والذي كنت تفقدينه بكميات خطيرة - كما ساعد نقل الدم على تنشيطك، هذا الوهم، على أية حال، دام ساعات قليلة؛ ثم سرعان ما أصبحت شديدة الاستثارة بتأثير الجرعات الكبيرة من المسكنات التي كانوا يعالجونك بها، وانغمرت في غيبوبة عميقة والتي لم تفيقي منها حتى هذا اليوم.

«يالابنتك المسكينة، إنها لا تستحق ذلك، إني كهل، لماذا لا أموت أنا بدلا منها؟» كان **دون مانويل** يتساءل من وقت لآخر، كان صوته يسمع بالكاد.

صعب للغاية كتابة تلك الصفحات، **باولا**، استعادة خطوات تلك الرحلة المؤلمة، التيقن من التفاصيل، تخيل ما كان سيئول إليه الأمر إذا ما كنت بين أيدٍ أكثر براعة، إذا ما لم يجمدوا حركتك بالأدوية، إذا ... ، إذا ... ، كيف يمكنني مصافحة هذا الإثم؟ حينما ذكرتي الـ Porphyria ظننتك تبالغين، وبدلا من أن أسعى إلى مساعدة إضافية، وثقت بهؤلاء ذوى الزى الأبيض؛ سلمتهم ابنتي

بدون تردد، من المستحيل الرجوع بالزمن، يجب على ألا أظل فى الماضى، ولكنى لا أستطيع التوقف عن فعل ذلك، إنه هاجس استحواذى. لا شيء سوى اليقين الذى لا يغفر لهذه المستشفى، احتجب ما بقى من حياتى خلف ضباب كثيف.

ودوام **ويلى**، الذى اضطر بعد عدة أيام إلى العودة إلى عمله فى كاليفورنيا، على الاتصال كل صباح ومساء لتقديم العون، ليذكرنى أننا نحب بعضنا بعضًا وأن لنا حياة سعيدة على الجانب الآخر من المحيط. كان صوته يأتينى من بعيد، كما لو أننى أحلم به وليس من منزل خشبى فى أعالى ساحل **سان فرانسيسكو**، ليس عاشقًا متقدًا الآن بل زوج بعيد، بدا أيضا أننى أحلم بابنى نيكولاس، زوجته **سليا**، **واليخاندرو** الصغير برموشه الأشبه برموش زرافة، **كارمن**، وكيلتى، تجيء من حين لآخر بتحيات ومواساة محررى كتابى أو أخبار عن كتبى، ولكنى لم أعرف عن أى شيء تتحدث. لا يوجد شيء سواك، باولا، وذلك الفضاء الخالص من الزمن الذى وقعنا فيه معا.

عبر الساعات الطويلة، الصافية، تسحقنى الذكريات، كل الأشياء تحدث فى لحظة واحدة، كما لو أن مجمل حياتى كان صورة مفردة غير قابلة للكشف، الطفلة والفتاة اللتان كنتهما، المرأة التى أكونها، المرأة العجوز التى سأكونها، جميعها مياه فى التيار الجارف نفسه، ذاكرتى أشبه بجدارية مكسيكية تتجاور فيها كل الأزمان : سفن الغزاة فى زاوية والمحقق يعذب الهنود فى أخرى، يعدو المحررون بأفراسهم ورايات مشرّبة بالدماء، والأفعى المجنحة لشعب الأزتيك تواجه المسيح المصلوب، والجميع مؤطر بالمداخن السامقة لعصر الصناعة، هكذا الأمر مع حياتى، طبقات متعددة، دائمة التغير من الفريسكو، لا يمكن لسواى فك شفرتها، وسرها ملكى وحدى، العقل يختار، يعزز، ويخون، والأحداث تخبو من الذاكرة؛ ينسى الناس بعضهم بعضًا، وفى النهاية، كل ما يتبقى هو رحلة الروح، تلك اللحظات النادرة من الإلهام الروحى، إن ما يحدث بالفعل ليس هو ما يهم، فقط الندوب الحادثة، والعلامات المميزة .معنى ضئيل يحوزه الماضى الخاص بى؛ لا أرى له نظاما، لا وضوح، غاية، فقط رحلة غامضة تقودها الغريزة، وانعطافات تسببها أحداث تتجاوز هيمنتى، ليس ثمة تدخل من ناحيتى، فقط نوايا طيبة، والإحساس الواهن بأن تخطيطاً أعلى يحدد خطواتى، حتى الآن لم أشارك أحداً الماضى الخاص بى؛ إنه حديقتى المقدسة؛ موضع لم يلمحه حتى أكثر عشاقى حميمية، خذيه، **باولا**، إذ أخشى أن ماضيك لم يعد موجودا، ضاع فى مكان ما خلال نومك ، ومن يستطيع العيش دون ذكريات. ■

ترجمة : ناصر الحلوانى

هامش :

* إيزابيل الليندى روائية من شيلى.

من أعمالها : «منزل الأرواح»، «عن الحب والظلال»، «إيفالونا»، «حكايات عن إيفالونا»، «لحظة اللانهائية».



[١]

طفولة منوف

هيرودس فى عيد الميلاد

غالى شكرى

فلست أتذكر نقطة انطلاق الوعى، بما هو خارج الذات، إلا حين قالوا لى: عليك أن تتوجّه إلى المدرسة الإنجليزية فى مدينة «منوف».

فى هذا اليوم عرفت أن والدىّ يتاجران فى القماش من المنزل، وأنهما قبل ذلك قد خسرا بضاعتهما الكبيرة فى الإسكندرية.

كان أبى يتعامل فى ذلك الوقت البعيد قبل عام ١٩٣٥، تاريخ ميلادى، مع شخص أجنبى، يبدو أنه كان تاجر جملة يدعى الخواجة «أرتين»، وفى شارع فرنسا، كما فهمت.

كانت الإسكندرية هى المحطة الأولى لأبى وأمى بعد هجرتهما من الصعيد ولم يبق من هذه الذكريات إلا أكبر شقيقاتى «ألكسندرا»، كما سُمّيتْ تيمناً باسم المدينة فيما يبدو.

والمهم أن الحرب العالمية الثانية قد أخذت فى البحر من أبى الشىء الكثير، فهاجر مرةً أخرى، ضمن من هاجروا، إلى إحدى مدن الوجه البحرى، وكانت بالنسبة لى مدينة «منوف»، التى كان أبى قادراً أن يرسل بى إلى مدرستها الإنجليزية [C.M.S] مع أبناء وبنات الأعيان وغيرهم من القادرين.

وهناك تفتّح وعيى المبكر على حقائق الحياة والوجود، فنحن نسكن فى بيت كبير من دورٍ واحدٍ، يكاد يكون مستقلا، وهناك سيدة ، تأتى لنا بالماء كل صباح، وتغسل لنا ثيابنا، وتساعد والدتى فى عملية الخبيز، فقد كان للمنزل فرن، ينام فوقه من يشاء فى ليالى الشتاء.

والمدرسة الإنجليزية تابعة لإحدى الإرساليات التى تملك، فوق المدرسة، مستشفى كبيراً هو مستشفى «هرمل» الشهير، ـ ومن الغريب، أن هذا الاسم قد حرّفه الفلاحون المصريون من المرضى وأهلهم عن «هيربرت»، ثم «هاربر» وأخيراً «هرمل» ـ وكنيسة «إنجليكانية»



وجـــدت صـــــدوداً من أهل المدينة المسّيحيين لارتباطهم الشديد بالكنيسة الوطنية «القبطية» ، حتى أبى كان يقول: إياك أن تذهب إليها، فهؤلاء هم الذئاب الخاطفة، إشارة إلى تسمية الطائفة البروتستانتية عند الأقباط. ولم يدر بخلدى أننى سأذهب يوماً إلى هذه الكنيسة لأداء الشعائر الدينية، وإنما كانت هناك تنعقد (مدارس الأحد)، وهى دروس دينية كانت تعطى ظهر وبعد ظهر كل يوم أحد ولكن الآباء كانوا يفضلون مدارس الأحد القبطية بدلا منها، وكانت ميس «**إيفون**»، إحدى معلمات المدرسة قد طالبتنا بتلقى درس الأحد فى الكنيسة الإنجليكانية، ولم يكن لنا أن نمتنع، فهذا هو المكان الوحيد الذى أدهشنا لدرجة الذهول بالفانوس السحرى ثم السينما بعد ذلك، وإن كانت كلها فنونا دينية، وكانت خشيتنا من أن يؤثر درس الأحد فى درجات بقية الدروس هو دافعنا إلى مخالفة أوامر الآباء.

ويبدو أن هذا الوهم لم يكن وهماً خالصاً، إذْ تصادف أن منْ يذهب إلى هناك، ترتفع درجاته فى المدرسة العامة، وقد استطاع والدى أن يدخلنى المدرسة الإنجليزية مع أقرانى بسبب المصادفة وحدها، إذْ كانت اللائحة تنص على أن منْ يعمل أحدُ أبويه فى المدرسة أو الكنيسة أو المستشفى لا يدفع شيئاً، إذا التحق بإحدى هذه المؤسسات، ولما كان أبى قد جمع ـ بعد إعلان إفلاسه ـ بين تجارة القماش والعمل فى حراسة المستشفى، فقد كان ذلك مبرراً لأن ألتحق بالمدرسة، وأحصل على مزاياها الأدبية والعلمية، وأن تعالج الأسرة كلها مجاناً، إلى غير ذلك من امتيازات تكفلها لائحة المستخدمين.

ورغماً عن أن أمى وأبى من صعيد مصر، إلا أننى لم أكن طفلا صعيدياً، بل كنت أميل للون الأحمر منذ مولدى، ولست أدرى مصدراً لذلك، فقد كان أبى من إحدى قرى «**سوهاج**»، وكانت أمى

من قرية أخرى وتسمى إحداهما «الرقاقنة» التى تنطق «الرجاجنة»، والأخرى «بيت داود»، والغريب فى هجرتهما، أن الاثنين ينتميان إلى ما يمكن تسميته «بعائلة السلطة»، فقد كان جدى لأبى وجدى لأمى كلاهما عمدة فى قريته، وكانت مشيخة الخفر وغيرها من المناصب، تتوزع أفراد العائلة فى الحالين. وكل ما أعرفه، أنهما غادرا الصعيد فى «ثورة ١٩١٩» حتى وصلا إلى الإسكندرية ومنها إلى مدينة «منوف».

وأذكر جيداً أن سُمْرة أبى لا شبهة فيها، ولكن أمى كانت تميل إلى البياض وعيناها كانتا ملونتين، فجلت مثلها تماماً، وقد ظهر واضحاً فى بعض أولادى، حيث يتقاسم أبى وأمى بالتمام شكل الأربعة، فأنا لدىَّ اثنان ملونا العيون، والآخران يميلان إلى السُمْرة، كذلك تضعنى الوراثة فى مأزق حرج، فأنا قد ولدت فى بيت ليس فيه من الكتب سوى الكتاب المقدس الذى لم أفتحه إلا حين ذهبت إلى المدرسة، وكانت هناك حصة صباحية تدعى «حصة الأخلاق»، وكانوا يعلموننا فيها إصحاحاً كل يوم، وكان التعليم الإنجليزى يشمل هذه الحصة أيضاً، لذلك فقد قرأت الإنجيل أولا باللغة الإنجليزية، ولم أعرفه بالعربية إلا بعد أن عرفت القرآن أولا، ومع ذلك فقد كانت أغلبية التلاميذ من المسيحيين الذين كنت أراهم فى مدارس الأحد، ولكن الكنيسة «الإنجليكانية» سرعان ما جذبتنا، لبساطة مظهرها وبعدها عن التعقيد، الذى ألفناه بصعوبة فى الكنيسة القبطية، وذلك لما قدمته الكنيسة «الإنجليكانية» من حفلات للترفيه، كُنّا نمثل فيها، وقد استبدت بى الدهشة حين اختارتنى مس «برنسة» لأن أكون «هيرودس» فى تمثيلية عيد الميلاد، أخذ بلُبّى الملْبس الحرير الناعم والتاج، فى ذلك اليوم سمعت من المعلمة فى التمثيل أن يسوع هو الله، وكان ذلك مفاجأة كبرى

غـــــالى شكـــرى



لوعيى الصغير، وبالرغم من أن مدارس الأحد الإنجليزية لا تقوم على التلقين، فقد اكتفيت بتصديقها، ولم أعارضها قط، غير أن الفكرة ظلت فى باطنى، بين الرفض والقبول.

فى كل يوم أربعاء ـ وكانت الحرب العالمية قد بدأت ، يأتى إلينا جنرال إنجليزى فخم الملْبس والمظهر، أو المطران «جوين» القادم عادة من الأردن، يحاضرنا عن أحد الموضوعات، وكنا نصغى إليه منبهرين بما يقول سواءً فى الدين أو فى الحرب، حيث كانت تصاحب كلماته مشاهد الفانوس السحرى أو الفوتوغرافيا أو السينما، لم يكن لهذه المحاضرات أية علاقة بالدروس المدرسية سلباً أو إيجاباً، ولكنها فتحت أمامى آفاقاً لا تحد، ففكرت مبكراً فى هذه القاعة من الكنيسة التى كنا نذهب إليها جميعا (مسلمون ومسيحيون)، وانشغلت بشئون الحرب والسلام، وأتذكر أننى سمعت هنا، لأول مرة عن إسرائيل، وبالرغم من أن المتحدثين كانوا من دولة الانتداب، إلاّ أنهم ـ بشكل ما ـ جعلونى وغيرى، أكنّ عداءً شديداً لإسرائيل متعاطفاً مع القضية الفلسطينية.

وفى المدرسة، كان الجو مختلفاً، فقد لهونا ـ نحن الأطفال ـ فى الفناء الواسع بمختلف الألعاب التى كانت تدربنا على صنع أشياء مجسّمة من الطين الصلصال، وعلى حفظ الأرقام بالرغم من أننى كنت ضعيفاً جداً فى الحساب، ولم تنفع هذه الحيل الصبيانية فى كثير أو قليل. وعندما أعود الآن إلى «شهادة» هذه المدرسة، فى تلك الأيام، أجدنى قد حصلت على أدنى الدرجات بين أقرانى فى الحساب، كما أجدنى لا أحمل مودةً من أى نوع لمدرّس أو مدرّسة الحساب. كان المدرسون والمدرّسات من إنجلترا وأستراليا، وربما من جنسيات أخرى لا أعرفها، والمفارقة أن مدرس اللغة الإنجليزية كان مصرياً، هو المصرى الوحيد فى المدرسة، غير معلّم اللغة العربية، ويدعى مدرس اللغة الإنجليزية : «عبدالمسيح بشاى» الذى لن أنسى له أنه ضربنى بسنّ المسطرة على ظهر يدى لأنى لا أملك ورقة بيضاء، طلب منا أن ننتزعها من إحدى الكراسات فلم أفعل، وفى المساء، ذهبت لزيارة أحد أصحابى التلاميذ وكان يدعى «چورچ» فوجدته مستغرقاً فى رسوم ضاحكة، من التلاميذ، من المعلمين والمعلمات، فقلت له: من أين لك هذه الأوراق كلها، فى هذه اللحظة، فُتح باب الغرفة علينا، وإذا بالأستاذ عبدالمسيح بشاى يطل علينا ويمضى لحال سبيله، قال لى چورچ: «ألا تعرفه، إنه أبى».

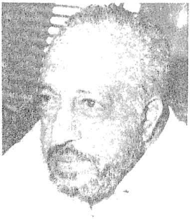
كان عبدالمسيح بشاى هو والد صديقى الذى سيعرف فيما بعد بالفنان «چورچ البهجورى» نسبة إلى بهجورة وليس نسبة إلى اسم والده الحقيقى.

وعرفت سر إصرار المستر بشاى على الورق الأبيض الذى ضربت بسببه، ولكننا كنا صديقين، وقد أعفتنى هذه الصداقة فيما بعد من الورقة البيضاء، ذلك أن چورچ لم يكن وحده صديقى، وإنما كانت شقيقته چورچيت تجلس إلى جانبى فى الفصل ، وهى أول من شعرت نحوها بعاطفة مغايرة نسميها الآن الحب،

لكنه لم يتجاوز نظرات الإعجاب المتبادلة والمودة الصافية، وحين تابعت **چورج** في رسومه الهزلية، أيقنت أن هذا لوناً من التعبير يعصى على أناملي، فقد قلدته دون نجاح، أما النجاح الحقيقي فقد كان عن طريق **الشيخ حافظ**، المصري الثاني في المدرسة، فقد ذهب إلى أبي ذات يوم قائلا: إنه قرر أن يعطيني درساً في العربية، فاستهول أبي الأمر، وجزع من أن أكون ضعيفاً في هذه المادة، فقال له **الشيخ حافظ**: «بل العكس هو الصحيح، فلأنه طفل نموذجي في تعلّم العربية، أريد أن أخصص له بعضا من وقتي لدرسٍ خاص بالمجان»، حينئذ وافق أبي على أن أذهب إلى بيت **الشيخ حافظ** بعد الدراسة. حتى ذلك الوقت، لم أكن قد سمعت عن القرآن، ولكني فوجئت **بالشيخ حافظ**، ولا أعرف اسمه بالكامل الآن، يمد يده إلى أحد الأرفف فيتناول مصحفًا جميلا ويطلب مني أن أقرأ، كان ذلك هو القرآن، الذي حفظته عن ظهر قلب مع التجويد، بصوتي في سن السابعة تقريباً، «**ولم يقيّض لي أن أقرأ القرآن مرة أخرى إلا حين سجنت عام ١٩٦٠، ولم يكن مسموحًا بغير الكتب الدينية أن تدخل السجون**».

بالطبع لم أكن أفهم ما حفظته، وكان أمراً شاقاً على **الشيخ حافظ** أن يفهمني بعض الآيات، ولكن القرآن وكتاب «المنتخب من الأدب العربي»، قد فتحا لي آفاقا من المعرفة، وهي التي حرضتني، مع ما أتعلمه بالإنجليزية في المدرسة، على أن أحاكي هذه الكتابة المقروءة، سواء في العربية أو في الإنجليزية ولم أشعر مطلقاً بأية مشكلة مع اللغة الإنجليزية لأن المواد كلها، والحياة اليومية في المدرسة كانت في الإنجليزية، وقد أمدتني مكتبة المدرسة بزاد لا ينضب من الخيال، ولكن المشكلة كانت كامنة في عملية الترجمة إلى العربية، قد أسعفتني دروس **الشيخ حافظ** بمخزون ذهبي من المفردات والتراكيب الصالحة على أن تكون معادلا للإنجليزية.

في هذا الوقت تماماً، تعرفت خارج المدرسة بتلميذ في مدرسة «المساعي المشكورة»، وهي المدرسة التي كانت تنافسنا في المظاهرات، حيث يقومون بها بينما يرفضها المسئولون عن مدرستنا، حينئذ كانوا يغرقون المدرسة بالطوب والحجارة حتى تسمح لنا بالخروج، ولم نكن نعلم مناسبة هذه المظاهرات، لكني أتذكر الآن أن قائدها، وربما لم يكن من أهل المدرسة اسمه «**منير نصر**» وفي إحدى هذه المناسبات تقدّم مني لسبب غير معلوم تلميذ «يدعى» **مكرم محمد أحمد**» وهو الصحفي الشهير الآن، وحملني هو وزملاؤه على الأعناق، فهتفت بهتافاتهم مما لا أتذكره الآن، وفي مرة أخرى طلب مني **مكرم** أن أخطب في مناسبة عامة، هي المولد النبوي، عندهم في المدرسة ، فذهبت إلى هناك وخطبت، وحينئذ سألني مكرم عن المقررات المدرسية، وماذا أفعل في يومي بعد الدراسة، فأخبرته عن المقررات والمكتبة والمجلات التي يمكن أن نستعيرها، وأنني أحاول الترجمة، فأخذني من يدي إلى كتّاب الشيخ «كابوه» المجاور لنا لكي أعرف مزيداً من اللغة العربية، وأخذ محاولاتي وتصفّحها وحاول تصحيحها بقدر ما يمكن، وقد استمرت هذه العلاقة كما أتذكر حوالي أربع سنوات، ثم فاجأني بطلب غريب : «إذا كنت تحاول الترجمة، عن هذه المجلات (كان من بينها مجلة تسمى True Rommance وأخرى تسمى True Story) فلماذا لاتحاول أيضاً تقليدها من خيالك» وكان هذا ما يشغل بالي فعلا، وفي اليوم التالي ذهبت إليه ومعي مسودة لأفكار تصلح قصصًا، لم تحدث في الواقع، ولكني استقيتها من خيالي، ومما كانت ترويه لي عمتي من حواديت، وسرعان ما قال لي بعد قراءة هذه الأفكار: «هذه ليست قصصا، وإنما أفكار عليك أن تنسج منها»، وكانت عملية شاقة غاية المشقة، فكتبت قصصاً، كما كتبت بعض الأشعار التي تعلمت صياغتها من الشيخ حافظ وذهبت إلى مكرم فقرأ وهز رأسه بعد فترة صمت طويلة وقال: «هذا موضوع إنشاء جيد



أحمد بهجت



محمد عفيفي مطر

كتمرين على الكتابة ولكن القصة شيء آخر، لا تظن أن الإنجليز وحدهم هم الذين يعرفون كتابة روايات، فعندنا من يضاهيهم **كنجيب محفوظ**، وكانت هذه هى المرة الأولى التى أسمع فيها اسم الرجل، أعطانى **مكرم** رواية «**زقاق المدق**» فانبهرت بأحداثها وشخصياتها، وكتبت عنها مقالا لم ينشر، ولا علم لى بمكانه الآن، وإن حاولت أن أكتب الرواية، كان ذلك تقريبا فى الإجازة الصيفية للمرحلة الإعدادية، ولما انتهت، ودخلت المرحلة الثانوية للمدرسة الإنجليزية، كان **جورج البهجورى** قد ترك مدينة «منوف» ولم يبق لى من أصدقاء الطفولة غير **مكرم محمد أحمد** وكان القدر على استعداد بعد قليل أن يرفع الستار عن مشهد آخر.

حصلت على **المتروكليشان**، وكانت الضائقة المادية قد وصلت بأسرتنا إلى الذروة، فطلب منّى أبى أن أعمل فى مستشفى «**هرمل**»، وأن أكتفى بهذا الحدّ من التعليم، وفعلا أمضيت الإجازة الصيفية أعمل مساعداً للممرضين ولكنى فى الوقت نفسه حاولت الاتصال بمن أعرف ليوفّر لى الدراسات العليا فما كان من الدكتور **ملاك صادق الصيدلى** وأستاذ مدارس الأحد فى الكنيسة القبطية، إلا أن كتب تزكية، وتوجّه بها إلى مدارس الأحد فى الجيزة، حيث إنّ مدارس الأحد كانت قد أسست مدرسة للمعلمين مقرّها فى كنيسة **مارمينا العجائبى** التى يشرف عليها القمّص **مينا البارامونى المتوحّد** الذى أصبح فيما بعد الأنبا **كيرلس السادس**، وهو البابا الشهير فى عهد **جمال عبدالناصر**، وقد ذهبت فعلا إلى القاهرة التى كنت أدّخر كل فترة مبلغًا من المال لزيارتها واقتناء الكتب القديمة من سور الأزبكية، وهناك أعطيتهم رسالة التزكية فقبلونى على الفور، وأقمت فى دير الكنيسة بآخر مصر القديمة، ولم أكن أعلم

غـــالى شـكـرى



أننى أترك مدينة **منوف** لآخر مرة إذ بقيت لا أزورها إلا فى الإجازات الصيفية، وبعد عامين أو ثلاثة لا أذكر اجتزت امتحان التخرج بنجاح متفوقًا، إذ كنت الأول على دفعتى.

وفى هذه الفترة أيضًا تعرفت على الأديب المقعد الراحل **صبحى الجيار** الذى كان يصدر مجلة «**قصتى**»، وقد طلب منى أن أترجم بعض القصص، أو أؤلفها خصيصًا للمجلة، وقد نشرتْ لى «**قصتى**» كل ما كتبت فى ذلك الوقت، وهناك تعرّفت على كوكبة من الكتاب بينهم **صبرى موسى**، و**محمد تبارك** و**كمال مرسى المحامى**، و**أحمد فتحى سرور** «رئيس مجلس الشعب فيما بعد» و**أحمد بهجت**، وكنا جميعًا فى مرحلة الشباب الطموح والمتوثب، وكنا جميعًا أيضاً فى مرحلة الطلب.

كان من طلاب الحقوق النابهين حينئذٍ **أحمد بهجت** و**أحمد فتحى سرور**، وكنا نتراوح فى السنّ بين التاسعة عشرة وهى سنّى ـ وقد كنت أصغرهم جميعًا ـ وبين الثلاثين حيث كان أكبرنا هو الدكتور **مكرم الجيار**، وهو طبيب يعشق الأدب، ويرمز إلى اسمه بحرفين فقط هما: (م. أ)، وكان **أحمد بهجت** أكثرنا فوضوية حتى إنه كان يذهب إلى بيته برفقتنا أو ببعضنا، فى أنصاف الليالى، فيخرج كل ما فى الثلاجة ويطلب إلينا أن نخلع أحذيتنا حتى لا نوقظ أهله من النوم، وقد زارنى مرة صديق الطفولة، **إسحاق عبده** الذى كان يسكن مجاوراً لنا فى شارع واحد، وفى حى مشترك هو «**عزبة الملك**» فى **منوف**، كان **إسحاق وشوقى إسكندر** هما صديقى و جيرانى نلعب ونلهو معًا ولكن **شوقى** بعد أن حصل على التوجيهية توجه إلى الإسكندرية للالتحاق بجامعتها، فى كلية الهندسة، قسم الكيمياء الصناعية، وهو أستاذ بها الآن، أما **إسحاق** فأصبح معلماً للإنجليزية وله ابن طبيب.

المهم أن **إسحاق** زارنى فأخذنا ـ أنا وهو **أحمد بهجت** إلى منزله كالعادة ونمنا عنده، واستيقظ إسحاق ليقول: «إنه فقد عدة جنيهات كانت معه» وكانت الشبهة محصورة بالطبع فىّ وفى **أحمد بهجت**، وقد مضت سنوات طويلة قبل أن يعترف لى **أحمد بهجت** فى لحظة حميمة أنه هو الذى سرق المبلغ، وكان **أحمد بهجت** هو الذى أعطانى الكتاب الانقلابى «**تربية سلامة موسى**» الذى هزّ وجدانى وعقلى هزًا عنيفًا، شأنه فى ذلك شأن كتاب «**مبادئ اللينينية**» **لستالين** الذى أخذته هدية من **مكرم محمد أحمد**، مما كان له آثاره فى تغيير وجهتى الفكرية من شاب متدين إلى غير ذلك.

ولم يكن من الصعب إخفاء هذه التطورات على أهل الدير الذى أقيم به فطردونى شرّ طردة، وعدت إلى مدينة «**منوف**» مكسور الخاطر، وأنا لا أعرف ماذا سأفعل سوى أننى أرسلت إلى ابن عمتى فى «بنى سويف».. وكنت أزوره سنوياً برفقة أبى ونعود مزودين بالهدايا وأشهرها «عرق البلح» الذى كان أبى يحبّه كثيراً، وهو الذى أعطانى الكأس الأولى فى حياتى لأتذوقه ـ خطاباً ليأتى،

فأتى وعرضت عليه المشكلة باكيًا شاكيًا من أن أبى يريدنى أن أعمل بأى شكل لعوزه المادى، وكانت المتروكليشان التى حصلت عليها من المدرسة الإنجليزية تعادل التوجيهية فى ذلك الوقت البعيد، فاقترحت عليه أن أكمل دراساتى العليا ولتكن فى الزراعة التى كان لها معهد فى مدينة **منوف**، ثم أصبح فى **شبين الكوم**، ووافق ابن عمتى على هذا الحل الذى يسمح بأن أعمل وأن أحصل على شهادة عالية فى الوقت نفسه.

وكان الدور منوطا بإقناع والدى الذى فوجئ بزيارة ابن شقيقته كما فوجئ بالحل الذى طرحته، لكنه فى النهاية وافق على مضض وقد أمضيت فعلا عامًا كاملا فى الزراعة التكميلية فى مدينة **منوف** ومعهد **شبين الكوم** العالى، وفى الوقت نفسه كان يزودنى بكتبه ومحاضراته **مكرم محمد أحمد** الذى انتقل هو الآخر إلى قسم الفلسفة بجامعة القاهرة، فكنت أقرؤها فى الإجازة الصيفية، وأجيب عن أسئلة الامتحان كأى طالب ويقوم هو بتصحيح ما أكتبه ويتابع بصبر تطوراتى، كان الأمر يبدو له غير منطقى، أن أدرس الزراعة ولكنه وافق على تعويضى بدراسة الأدب والفن من سور الأزبكية ومحاضرات قسم الفلسفة، وعندما زرت **مكرم محمد أحمد** فى القاهرة وجد أن نسخته من كتاب «**ستالين**» «**مبادئ اللينينية**» قد أثمر بما يتجاوز حدوده هو، ولكنه فى القاهرة عندما قمت بزيارته وجدت آفاقًا من المعرفة بل من الحياة لا أعرفها فكانت المرة الأولى التى أمارس فيها الجنس مع بنت **قاهرية هى خادمة** منزله، (دون علمه إلى الآن)، ولم تكن هذه المرة الأولى فى حياتى، فعندما كنت طفلا تعلمت الجنس لأول مرة مع السيدة التى كانت تمدنا بالماء وتساعد والدتى فى أعمال المنزل.

كان أبى كما قلت يتاجر فى القماش فأخذت قطعة قصصتها من أحد الأثواب الجديدة المزركشة وأعطيتها هدية لهذه المرأة التى أمتعتنى وعلمتنى الجنس، ولكن أبى وأمى سرعان ما اكتشفا اللعبة حين رأت والدتى تلك السيدة ترتدى قماشًا من عندها، وجاءنى والدى يقول فى إحدى الليالى «**يجب أن نترك هذه المدينة الآن**» لأنه لا يليق به أن تلحق بسمعته أن ابنه يفعل الفحشاء مع هذه السيدة.

كانت هذه هى المرة الأولى فى حياتى التى أمارس فيها الجنس ثم استمرت هذه المتعة فيما بعد، مع هذه السيدة وغيرها من النساء اللواتى كن يزرننا لسبب أو لآخر.

وقد أظهرت للمفارقة نبوغًا وتفوقًا فى دراستى الزراعية حتى إننى كنت أنافس شخصًا، أتذكر أن اسمه **الجمّال** كل عام، فإما هو الأول وإما أنا، ولكنى تخرجت بدبلوم متوسط وإن أتاح لى تفوقى العودة إلى القاهرة مجددًا لأعمل فى التدريس.

سكنت فى «شبرا» فى «شارع نشاطى»، وأقمت فوق سطح إحدى العمارات، وقد كانت مفاجأة لأسرتى أن أرسل لها جنيهين من المال الذى كان يصلنى من الدروس الخصوصية فى اللغة الإنجليزية للأولاد الصغار أو من العمل الذى كنت أمارسه بعد معرفتى بالدكتور **يوسف ميخائيل** الذى حوّل الجزء السفلى من منزله إلى صناعة حبر الطباعة، فكنت فى الإجازة الصيفية أعمل له «قومسيونجيا» أذهب إلى المطابع وأعرض على أصحابها ما بحوزتى من حبر، يقبلونه أو يرفضونه، وقد استمر الحال على هذا المنوال حتى تعرفت فوق السطوح على زوجة أحد العسكريين الذين يغيبون لأسباب لم أفهمها طويلا عن منازلهم، فكانت هذه المرأة «البلدى» هى التى أُنيط بها أن تربيني جنسيًا، إلى أن عزفت نهائيًا عن هذه الألعاب، وفضلت عليها دراسة حرة فى **الجامعة الأمريكية والمعهد الفرنسى**. لأتقن عن طريقهما ما سبق لى أن تعلمت فى المدرسة الإنجليزية فى مدينة «منوف».

فى الحقيقة لم يضف إلىّ كثيرًا، أولا لغيابى المستمر وثانيا لأن المدرسة الإنجليزية، كانت قد منحتنى أكثر منها.

كانت قِصصى المترجمة والمؤلفة فى ذلك الحين تُنشر فى مجلة «**قصتى**» وفى مجلة إقليمية تسمّى «**عنوان السلام**» لصاحبها **ناشد يوسف** فى مدينة «كفر الزيات».

وكذلك فى القاهرة بمجلة «**الفداء**» لصاحبها **مسعد صادق** ومجلة «**النيل**» لصاحبيها **تادرس شنودة واصف**، وأيضًا جريدة «**مصر**» لصاحبها عائلة **المنقبادى**، وكان معظم ما نشر لى حينذاك قد كتب فى «**منوف**» التى تعرّفت فيها على الشاعر **محمد عفيفى مطر** بمحض المصادفة، إذ كان واقفًا أمام مكتبة «**شقير**» يفتح كتابا فجذبنى إلى معرفة الكتاب ثم عرفت أنه يكتب الشعر المنثور، وكانت فى جعبته قصيدة طويلة عنوانها «**مع ولدى فى مهده**» فكتبت عليها تعليقا أقول فيه «إن صاحب هذه القصيدة يستحق جائزة نوبل» وامتدت علاقتى بالفتى الذى عرفت أنه يأتى من «رملة الأنجب» فكنت أزوره فيها، وعلى سطح بيته كنا نتذاكر مجلة «**الرسالة**».

وبمناسبة «الرسالة القديمة» أتذكر أن أول ما نُشر لى فى العاصمة كان فى «الرسالة الجديدة»، فقد نشر **لأحمد عبد المعطى حجازى** قصيدة ربما كانت الأولى هى الأخرى من نظمه عنوانها «بكاء للأبد» فكتبت عنها تعليقًا فى العدد التالى، أدهشنى أنه نُشر أيضًا.

ولكن هذه كلها كانت البدايات. ■



كوريدون

أندريه جيد

فى عام ١٩٠٧ بدأ أندريه جيد فى تأليف كتاب بعنوان «كوريدون» يدافع فيه عن اللواط، ورغم صغر حجم الكتاب فقد استغرق تأليفه ثلاثة عشر عاما ولا يرجع هذا إلى صعوبة الكتاب بل إلى معالجته لموضوع شامل للغاية هو إباحة الشذوذ الجنسى بين الذكور: و«كوريدون» كتاب مكتوب على شكل أربعة محاورات مثل المحاورات التى عودنا عليها أفلاطون فى كتاباته، وفى عام ١٩١١ قام جيد بطبع اثنتى عشرة نسخة فقط من كتابه وزعها على أصفيائه والصديقين به، ولم يكن جيد حينئذ قد انتهى من تأليف محاوراته الأربع بل أتم فقط ما يزيد قليلا على اثنتين من المحاورات الأربع، وفى عام ١٩٢٥ وافق أندريه جيد على نشر المحاورات على نطاق واسع دون أن يكترث بما قد يثيره من ردود فعل غاضبة، والكتاب ليس سوى سيرة حياة مؤلفه بطريقة غير مباشرة، وهو يلقى الضوء على أفكاره دون أن يلقيها على أفعاله التى اتسمت كما يعرف الخاصة والعامة بالشذوذ والانحلال، ورغم أن خلصاءه نصحوه بالامتناع عن نشره لأنه سوف يسيئ إلى سمعته أبلغ إساءة فإنه قرر المضى قدما لإذاعته بين الناس، والغريب أن جيد أعلى من شأن هذا الكتاب لدرجة أنه اعتبره أفضل مؤلفاته على الإطلاق وهو أمر مشكوك فيه. وكما أشرنا فإن جيد فى هذا الكتاب يدافع عن الشذوذ الجنسى على نحو غير مباشر وإن كان لا يخفى على أحد. والكتاب عبارة عن أربع محاورات بين لواطى يدعى كوريدون والراوى الذى يعارضه ويستهجن إباحة الشذوذ الجنسى، وكوريدون كان طالبا متفوقا فى كلية الطب وزميلا وصديقا للراوى (أو المؤلف) فى مدرسة الليسيه فترة طويلة



غير أن ظروف الحياة مزقت بينهما حتى التقيا أخيراً فى باريس والذى لاريب فيه أن «كوريدون» حوار يديره **جيد** مع نفسه.

المحاورة الأولى

يقـــــول المؤلف الراوى إنه زار كوريدون فى شقته وأجال البصر فيها لعل أنظاره تقع على أى مظهر من مظاهر التخنث الذى اشتهر به هذا الصديق فلم يعثر على أى أثر لهذا التخنث غير أنه لاحظ فوق مكتبه المصنوع من خشب الماهوجنى صورة للوحة **مايكل أنجلو** المعروفة «خلق الإنسان» التى تصور آدم عارياً تماماً وهو يتطلع بنشوة إلى يد الله وقد اجتاحه شعور بالامتنان والعرفان بالجميل، فضلا عن أنه رأى على المكتب صورة لشاعر أمريكا اللواطى **والت ويتمان** (١٨١٩ - ١٨٩٢) الذى توفر **ليون بازالجيت** على ترجمة أعماله إلى الفرنسية وألف سيرة حياته.

كانت صورة اللواطى **والت ويتمان** سبباً فى أن يبدأ الرواى مع كوريدون بادئاً بالإشارة إلى كتاب **بازالجيت** عنه حيث يسعى هذا المؤلف إلى تبرئة هذا الشاعر من تهمة اللواط على أساس أن الشذوذ الجنسى شئ غير طبيعى فى حين أن حياة **ويتمان** طبيعية للغاية، فيرد عليه كوريدون بأن أشعار **ويتمان** خير شاهد على شذوذه الجنسى وأن حياته الطبيعية لا تنفى أنه من شواذ الجنس، ويضيف كوريدون أنه يزمع كتابة مقال يدحض فيه محاجات **بازالجيت** الساعية إلى تبرئة **ويتمان** من تهمة اللواط وأنه سوف يسميه «دفاع عن اللواط».

واعترض الراوى على استخدام كوريدون لكلمة (دفاع) لما تنطوى عليه من استفزاز للشعور العام، واقترح عليه استخدام كلمة (تقريظ) كبديل لها. ثم

استطرد الراوى قائلا: إن اللواطيين يفاخرون فى أحاديثهم الخاصة بممارستهم الشذوذ ولكنهم يجبنون عن ذلك عند مواجهة جمهور الناس لإدراكهم لما سوف يلحق بهم من ملامة وتقريع وهنا اعترف كوريدون أن اللواطيين يفتقرون إلى وجود شهداء بينهم يضحون بحياتهم من أجل قضيتهم،فشهداء اللواط المعروفون أربعة هم **أوسكار وايلد وكروب وإيلينبورج وماكدونالد**، وهو عدد لا يكفى لأن القضية بحاجة إلى مزيد من الشهداء، وهنا قاطعة الراوى بقوله إن من الخطأ تسميتهم بالشهداء والأفضل استخدام كلمة ضحايا اللواط بدليل أنهم جميعًا بادروا بإنكار تهمة اللواط الموجهة ضدهم وسعوا إلى إثبات براءتهم منها، فاعترف كوريدون بأنهم جميعاً تراجعوا أمام ضغوط الرأى العام والصحف والمحاكم وقال: إنه لمن الغرابة أن يجد شواذ الجنس فى أنفسهم الشجاعة فى الدفاع عن آرائهم اللواطية ولكنهم يجبنون عن الدفاع عن مسلكهم اللواطى ثم يستطرد قائلا: إن شواذ الجنس بالفعل على استعداد لتحمل العذاب دون أن يكونوا على استعداد لتحمل الفضيحة والعار، فاللواطى لن يسامح نفسه إذا عرفت أمه عنه شذوذه أو إذا كان السبب فى امتناع الرجال من التقدم إلى خطوبة أخته، ويعرب كوريدون عن أمله فى أن يظهر لواطى على قدر من الأمانة والاستقامة والتكامل يجعله لايأبه بما يوجه إليه من إهانات، ولما طلب الراوى منه ألا يحاول السعى إلى الحصول على تسامح الناس المحترمين معه، أجابه بأنه لا يحرص على شيء قدر حرصه على الحصول على موافقتهم على شذوذه.

وسأل الراوى كوريدون متى شعر لأول مرة بجنوحه الى الشذوذ فأجاب

أندرية جيد



بأن الأمر كان خافيا عليه فى البداية فقد فكر بعد انتهاء فترة الامتياز بعد تخرجه من كلية الطب فى الزواج من فتاة ملكت قلبه، غير أنها لم تعش طويلا واعترف أنه بخلاف أقرانه من الشبان لم يجد أدنى إغراء فى معاشرة المومسات واعتقد خاطئًا أن هذا يرجع إلى تأصل الفضيلة فيه وقدرته غير العادية على الاحتفاظ بطهارته الجنسية، ولكنه أدرك فيما بعد أن امتناعه عن معاشرة المومسات كان يرجع فى المقام الأول إلى أنه لم يكن يشعر بأدنى انجذاب نحوهن، وعلى أية حال لم تمنعه طهارته الجنسية من أن يجرب فى قليل من المرات مضاجعة العاهرات، وأكدت له هذه التجارب أنه لا يعانى من أى عجز جنسى كما أكدت قدرته على الاستمتاع بالجنس الآخر خاصة لأنه كان فتيًا نشيطًا وسليم البدن ويسترسل كوريدون فى قصة اكتشافه لنزوعه إلى المثلية مبيناً أهمية نصيحة **الأب جاليانى** إلى **مدام أبناى** التى تقول «ليس المهم أن يشفى المرء من مرضه بل المهم أن يتمكن من التعايش مع الداء الذى يعانيه» ومعنى هذا أن المهم أن يقتنع الشخص اللواطى بأنه ليس شاذاً عن المألوف أو حالة متفردة غير معتادة. فالإيمان بصحة هذا القول من شأنه أن يشفى اللواطى من كراهيته لذاته واحتقاره لها ويعيد إليه اتزانه وثقته بالنفس، يذكر كوريدون فى حكايته أنه أحب الفتاة التى كان يزمع الزواج منها على نحو صوفى رقيق وشفاف وكان لخطيبته أخ أصغر يدعى **ألكسى** حمل له أعمق مشاعر الصداقة، ولاحظ كوريدون أن الغلام يريد منه الملاطفة والتدليل فقهره وعنفه تعنيفًا شديداً، ويبدو أن **ألكسى** أحس بفطرته بوجود بذرة المثلية فى خطيب أخته التى لم يكن كوريدون نفسه على وعى بها، واسودت الدنيا فى عينى الغلام فآثر الانتحار ووجدت جثته أسفل صخرة عالية، وظن الجميع أنها كانت حادثة سقوط من ارتفاع شاهق وكاد كوريدون نفسه يصدق أنها حادثة لولا أن الغلام قبل انتحاره ترك بالقرب من فراش خطيب أخته خطاباً يشبه لواعج العشق والهيام، وكان هذا الانتحار صدمة شديدة على كوريدون جعلته ينبذ على الفور فكرة الزواج من حبيبته، وأخذ يلوم نفسه لأنه لم يعالج مشكلة الغلام علاجا سليما وشعر بالندم لأنه كان خليقا به أن يشرح للغلام التعس أن تخنثه ومشاعره المثلية ليست شذوذاً أو مرضًا بل هى شيء طبيعى للغاية.

ويختم كوريدون المحاورة الأولى بقوله لمحدثه إنه لا ينوى أن يكتب عن المثلية كطبيب ومتخصص بل ينوى الكتابة عنها كإنسان وطبيب ومؤمن بالمذهب الطبيعى ومن وجهة نظر أخلاقية واجتماعية وتاريخية،ثم إنه لا ينوى أن يعالج فى كتابه اللواطيين الذين يشعرون بأنهم شواذ ومرضى بل اللواطيين الذين يشعرون بأنهم طبيعيون وأصحاء، ويذهب كوريدون إلى أنه يعتبر كل شيء على وجه الأرض طبيعيًا باستثناء الفن فهو فى نظره الشيء الوحيد

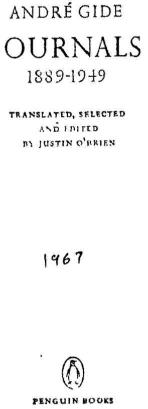
غير الطبيعي والمصطنع في هذه الحياة. ويضيف كوريدون إلى ذلك قوله إن كثيراً من الممارسات الجنسية غير السوية تتم في فراش الزوجية وأن اللذة وليس استمرار النوع هو الذي يدفع الإنسان إلى ممارسة الجنس إذ لو كان استمرار النوع هو الدافع الأوحد لما استغرق الإنسان في تكراره للممارسة الجنسية. هذا مجمل المحاورة التي جرت في اليوم الأول.

المحاورة الثانية

وبعد المحاورة التي جرت في اليوم الأول توجه الراوي إلى شقة كوريدون في اليوم التالي لاستكمال الحوار معه. قال الراوي لكوريدون إنه لايريد أن يسمع منه المحاجة التي تدافع عن اللواط من منظور نفسي بل من منظور طبيعي، فالإنسانية تكاد تجمع على أن اللواط شيء غير طبيعي، وهنا قال كوريدون إنه سوف يبين أن ممارسته تتمشى مع الطبيعة عن طريق الاستناد إلى مقتطفات يستقيها من كل من **باسكال** و**مونتاني**. فارتسمت إمارات الحيرة والاستغراب على وجه الراوي الذي لم ير أدنى علاقة بين هذين الفيلسوفين والدفاع عن اللواط قال كوريدون إنه يؤيد وجهة نظره بعبارة **باسكال** التالية: «لشد ما أخشى أن الطبيعة في حد ذاتها هي مجرد الشكل الأول للعادات تماماً كما أن العادات هي الطبيعة الثانية.» وأيضاً استقى كوريدون من **مونتاني** العبارة التالية: «إن قوانين الضمير التي نزعم أنها وليدة الطبيعة ليست إلا وليدة العادات» وبالإضافة إلى ذلك قدم كوريدون إلى محدثه بعض المقتطفات الأخرى منها:

«ما من شك أن الطبيعة لا تسير على وتيرة واحدة. ولهذا فإن التقاليد هي التي تجعلها كذلك، لأن هذه التقاليد تضع قيوداً على الطبيعة. وفي بعض الأحيان نجد أن الطبيعة تتغلب على التقاليد وتسجن الإنسان في غرائزه بالرغم من كل التقاليد الحسنة والسيئة على حد سواء» وهنا سأله الراوي إذا كان يريد بذلك أن يقول: إن العلاقات الجنسية بين الذكور والإناث هي بكل بساطة مسألة تقاليد. فرد عليه كوريدون قائلا: إنه يهدف إلى القول إن البشر يحكمون وفقًا للتقاليد عندما يذهبون إلى أن العلاقة الجنسية بين الذكر والأنثى هي وحدها العلاقة الطبيعية.

واعترض الراوي بقوله إن عادة اللواط انتقلت إلى أوروبا من آسيا وأفريقيا وانتقلت إلى فرنسا من ألمانيا وإنجلترا وإيطاليا، فاحتج كوريدون بأن المسألة ليس لها علاقة بجنس دون الآخر



وأضاف أن المسلمين يعتقدون أن الشذوذ الجنسي غريب عنهم فهو شيء مستورد من أوروبا. وأكد كوريدون أن اللواط ظاهرة إنسانية عامة وليست ظاهرة قومية. وأوضح أن المجتمع يسعى جاهدا إلى طمس هذه الحقيقة بالتأكيد على أن الحب بين الذكور والإناث هو الشيء الطبيعي. ويستشهد برأي **إسكندر ديماس** الابن الوارد في مقدمة كتابه «مسألة تعوّد» والقائل باستسلام المرء أمام هذه الضغوط الاجتماعية الرهيبة. عندئذ قال الراوي إن المحاكاة تلعب دوراً في الاقتداء بأهل لوط. فأجابه كوريدون إن الرغبة في المحاكاة لم تكن لتؤتي ثمارها في هذا الشأن لولا نزوع المرء إلى ممارسة اللواط مضيفًا أن اللواط موجود في كل مكان وزمان مثل سائر الرغبات الطبيعية. وهنا سأل الراوي محدثه قائلا: «إذا كان الأمر كذلك فإن ممارسة السادية والقتل شيئان طبيعيان أيضًا. يذهب كوريدون إلى أن السادية أمر طبيعي للغاية بدليل أن ممارسة الجنس عند القطط تختلط فيها الخربشات بالملاطفات والتربيت مضيفًا أن السادية تصاحب علاقة الذكور بالإناث أكثر مما تصاحب علاقة الذكور بالذكور.

ويقول كوريدون إنه بالرغم من كثرة ماكتب عن الحب فإن أصحاب النظريات في الحب قلائل باستثناء **أفلاطون** في مناظرته عند الأقدمين وكتابات **شوبنهور** عند المحدثين. وهنا قاطع الراوي محدثه مذكراً إياه بكتاب **دي جورمونت** الذي يحمل عنوان «فسيولوجية الحب» فرد كوريدون بأنه قرأ هذا الكتاب وأنه يعيب عليه إنكار الحب ويصوره على أنه لايعدو أن يكون معاشرة حيوانية. وأوضح كوريدون نظريته الجديدة في الحب ومفادها أن

أندرية جيـــد



الحب اختراع إنساني تمامًا وليس له وجود في الطبيعة فلم يفهم الراوي معنى هذه المقولة التي تنكر وجود الحب والغريزة الجنسية فاستطرد كوريدون قائلا: «إن **دي جورمونت** يخطئ عندما يفسر الغريزة الجنسية بأن قوة لا مفر من طاعتها تعمل بدقة الغرائز الأخرى نفسها. وأمام إلحاح محدثه أقر كوريدون بأنه لا ينكر الغريزة الجنسية بقدر ماينكر الدقة الآلية أو الأوتوماتيكية المنسوبة إليها ذاهبًا إلى أن الغريزة الجنسية تفقد دقتها بارتقاء الإنسان في سلم التطور الحيواني ثم أضاف أن محدثه يستخدم تعبير الغريزة الجنسية للدلالة على حزمة من السلوكيات الأوتوماتيكية أو على الأقل حزمة من الميول الشديدة الارتباط ببعضها البعض في أنواع الحياة الدنيا ولكن هذه الحزمة تزداد في تفككها كلما صعد الحيوان في سلم الارتقاء. ويضيف كوريدون أن هذه الغريزة ليست على منوال واحد لأن اللذة التي توفرها عملية الإنجاب لكل من الرجل والمرأة ليست بالضرورة أو على إطلاقها مرتبطة بعملية الإنجاب، ومن ثم فإن الحيوان يسعى إلى اجتناء اللذة الجنسية بغض النظر عن عملية التلقيح والإنجاب التي تحدث بمحض الصدفة. ويعرض كوريدون لنظريتي **أفلاطون وشوبنهور** في الحب قائلا: إن الفيلسوفين كليهما يعترفان باللواط مع فارق واحد هو أن أفلاطون يعتبر ممارسة اللواط شيئاً أساسياً في حين يعتبره **شوبنهور** استثناء من القاعدة. ثم يسوق كوريدون شرحا للنظرية التي ينادي بها عالم البيولوجيا والاقتصاد الأمريكي **لستر وارد** الذي قرر أن معظم علماء الأحياء يخطئون عندما يظنون أن الذكر هو الممثل الحقيقي للنوع الحيواني، وأن الأنثى تابع له ويؤكد لستر وارد أن الطبيعة يمكنها الاستغناء عن الذكر ولكن لايمكنها أن تستغني عن الأنثى، فالأنثى لاتمثل النوع فقط بل هي النوع نفسه، ويستند وارد في تأييد وجهة نظره إلى تتبع عنصر الذكر في النوع الحيواني خلال مراحل تطوره المتنوعة. يقول وارد: إننا نشاهد في الكائنات الجوفمعويات المعروفة Coelentres عضوي الذكورة والأنوثة في آن واحد. فأنثى الجوفمعويات تحمل على جسدها كائناً طفيلياً يكبرها بنحو خمسين أو مائة مرة ويتعلق بها بهدف تلقيحها تمامًا مثلما تفعل النساء في المجتمعات البدائية المتوحشة اللائي يعلقن عضو التذكير حول رقابهن، وقد كان **تشاميسو** أول من تنبه إلى هذه الظاهرة في كتابه «بيتر تشليمهل»، ثم أخرج كوريدون من رفوف مكتبه مجلدين كاملين نشرهما **تشارلس داروين** عام ١٨٥٤ ليشرح فيهما الكائنات المعروفة باسم ciripedes التي تتميز بالجمع بين عضوي التذكير والتأنيث. ويضيف **داروين** أن بعض الكائنات الحية تشتمل على ذكور ذوي حجم ضئيل ووظيفتها حمل الحيوانات المنوية دون أن يكون لهذه الذكور فم أو جهاز هضمي، واكتشف **داروين** أن ثلاثة أو أربعة من هذه الذكور تتعلق بجسد الأنثى الأمر الذي دفعه إلى تسميتها بالذكور التكميلية وهذا شيء شائع بين بعض الطفيليات المعروفة باسم القشريات crustaceans، وإثباتا لصحة رأيه أطلع كوريدون محدثه على صورة أنثى الغضروفيات المعروفة باسم -Chon dracanrhus gibbocus التي تحمل على جسدها عضو تذكير ضئيل. وبعد أن تتم عملية التلقيح نجد أن هذه الذكور العالقة تحتفظ بمخزون من الحيوانات المنوية الزائدة على حاجة التلقيح. وطبقًا لما يقوله لستر وارد فإنه بانحطاط الأنواع من سلم الرقي وفي الأحوال العادية نلاحظ زيادة في عدد الذكور بالمقارنة بعدد الإناث، وإناث الأنواع الدنيا لا تسمح أن يواقعها عدد من الذكور في الوقت نفسه الأمر الذي يؤدي إلى وجود عدد من الذكور الذين لا تتاح لهم فرصة مواقعة الإناث بطريقة طبيعية. أما في الحالات التي يقل فيها عدد الذكور عن عدد الإناث فإننا نجد أن هذا يؤدي إلى معاشرة الذكور للإناث عدة مرات. غير أن أنثى الحيوان تهدأ ولاتحتاج إلى المواقعة فور حدوث عملية التقليح. ولهذا نجد أن قطيع الحيوان يكفيه للتقليح إلى «طلوقة» واحدة وفي حالة إخصاء بقية الذكور والاكتفاء بطلوقة واحدة تتحول هذه الذكور إلى مايشبه الإناث وتصبح مجالا للتغير البيولوجي وخلق مايمكن تسميته بالازدواجية الجنسية. وإلى هنا تنتهي المحاورة الثانية في اليوم الثاني لتستكمل في اليوم الثالث حيث يحدثنا كوريدون عن سفه الطبيعة وإسرافها.

ثم يستكمل كوريدون نظريته في الحب فيقول إن الطبيعة تتصرف بإسراف وتبذير يبلغ حد الخلل. والدليل على ذلك العدد الهائل من البويضات الذي تضعه الأنثى والعدد الهائل من الحيوانات

المنوية التى يقذف بها الذكر يقول **كوريدون** إنه وفقاً لتقديرات **داروين** فإن دودة البحر المعروفة باسم «الدوريس البيضاء» تضع أكثر من نصف مليون بويضة ومع ذلك فإن الأعداد الموجودة من هذه الدودة محدودة للغاية. ومعنى هذا أن الوفرة الهائلة فى عدد بويضات «الدوريس» لاتعنى كثرة فى إنجابها بالعكس فإن الأمر يوحى بأن عملية التلقيح تكتنفها الصعوبات رغم إسراف الطبيعة فى إنتاج وسائل التلقيح ولهذا يذهب **داروين** إلى أن علماء الأحياء يخطئون عندما يظنون أن الزيادة فى أعداد أى نوع تعتمد على قدرته على التناسل ويستطرد **داروين** قائلا إن الشىء نفسه يحدث مع حبوب لقاح أشجار المخروطيات أو الصنوبريات فهذه الأشجار تختنق من كثرة حبوب اللقاح المتراكمة فوقها لدرجة تعوق وصولها إلى البويضة الأمر الذى يدل على أن التلقيح يحدث بمحض الصدفة ويشبه **كوريدون** هذه المسألة بصياد غير ماهر فى دقة التصويب ويخشى الفشل فى إصابة الهدف فتعتمد فى إصابته على إطلاق كم هائل من الطلقات، ومن ثم يذهب **كوريدون** إلى أن الغريزة الجنسية ليست محكمة أو متقنة ولهذا فهى تعتمد على استمرار النوع على الوفرة فى أعداد الذكور كإجراء وقائى ضرورى، ويضيف **كوريدون** أن الذكر ضرورى لتلقيح الأنثى دون أن يعنى هذا أن الأنثى ضرورية لإشباع رغبات الذكر.

وعندئذ انتقل **كوريدون** إلى الحديث عن العلاقة الجنسية بين الكلاب فانتهز فرصة إشارة محدثة إلى أنه يحتفظ بكلبة وأنه لاحظ أن كلباً ذكراً يأتى إليها من أقصى القرية كى يجتمع بها، وعلق **كوريدون** على ملاحظة محدثه بقوله: إن الكلب لايأتى الكلبة إلا إذا رآها فى حالة هياج جنسى وأنه يتركها وشأنها فى غيرها من الحالات والذى يجذبه إلى الكلبة أنها فى حالة استثارتها تنبعث منها رائحة يشمها الكلب من على مبعدة فيسعى إلى مباشرة الكلبة التى تصدر عنها هذه الرائحة ويضيف كوريدون أن رائحة الكلبة أثناء هياجها لاتجذب إليها الكلب الذكر فحسب بل تجذب إليها أيضا إناث الكلاب التى تقترب من الأنثى الهائجة تحاول اعتلاءها على نحو غليظ أرغل، ولهذا السبب يقوم المزارعون بفصل البقرة الهائجة عن بقية الأبقار حتى لاتتعرض لتحرش هذه الأبقار بها. ويخلص **كوريدون** إلى القول: إنه إذا كان الكلب يستثار جنسياً نتيجة الرائحة التى تنبعث من الأنثى فإن هذا لايعنى أن ذلك هو الوقت الوحيد الذى يشعر فيه الذكر بالإثارة الجنسية.

ويتطرق **كوريدون** إلى الحديث عن ظاهرة الشذوذ الجنسى لدى الحيوانات فيقول إن الخبير بشئون الحمام **م. ج. بايلى** يذهب إلى أن الحمام بالذات يميل أكثر من غيره من الطيور إلى الشذوذ الجنسى وهو مايؤكده عالم النفس المعروف **هافيلوك إليس** فضلا عن العالم الايطالى **موسيولى** الذى يقول إن ذكور الحمام المعروف بالحمام البلجيكى يمارس الشذوذ فى حضرة أنثاه ويمارس اللواط أيضاً كل من البط والدجاج وطائر الحجلة partridge، وتأسيسا على ما تقدم يعترف **كوريدون** أن الكلب الذى يفقد تماماً إحساسه بالرائحة التى توجهه إلى أنثاه قمين بأن يتحول إلى كلب شاذ جنسياً ويذكر **كوريدون** أن المتخصص **سانت كلير ديفيل** يقول: إنه لاحظ أن ذكور الماعز والخراف والكلاب التى تجد نفسها معزولة عن إناثها تمارس الشذوذ مع بعضها بعضاً وهو الأمر الذى نلاحظه مع طلبة المدارس الداخلية.

المحاورة الثالثة

يقول **كوريدون** فى محاورته الثالثة إن إناث الحيوان تجذب الذكور نحوها عن طريق الرائحة التى تنبعث منها وهى فى حالات الحيض فى حين أن الرجل يمتنع عن مواقعة المرأة فى فترات حيضها. ويؤكد **كوريدون** كما سبق للإغريق أن بينوا أن جسم الرجل أكثر تناسقا وجمالا ورشاقة، ولهذا نرى النحات الإغريقى يحرص على نحت جسم الرجل عارياً فى أنه ينحت جسم المرأة مكسوا بغطاء والرأى عنده أنه ليس أدل على افتقار جسم المرأة إلى الجمال من التجائها دوماً إلى تجميل نفسها بالحلى وأدوات الزينة ويضيف كوريدون أن **داروين** نفسه لاحظ هذا عندما وطأت أقدامه أرض **تاهين** عام ١٨٣٥ فقد شد انتباهه روعة وجمال الذكور من أهالى تاهين بالمقارنة بمنظر نسائها غير اللطيف، ويستطرد **كوريدون** قائلا: إن إعلاء الفنون التشكيلية من قدر المرأة جاء مواكبا لفترات التدهور وهو تدهور يذكرنا بالاضمحلال الذى أصاب المسرح عندما استبدل النساء بالغلمان الذين يمثلون أدوار النساء كما كان الحال فى المسرح الإليزابيثى ويسوق **كوريدون** رأى **جوته** فى هذا الشأن، يقول **جوته**، شارحاً نشأة الشذوذ الجنسى:إن جسم الرجل يفوق جسم المرأة من الناحية الجمالية البحتة ويؤكد **كوريدون** أن الشذوذ الجنسى: شىء طبيعى للغاية فضلا عن أنه لايقتصر على شعب أو جنس دون الآخر. ويعتبر **ديديروس سيكلوس** من أوائل الذين يشيرون إلى تأصيل هذه النزعة المثلية فى تاريخ البشر، فبالرغم من أن نساء الجنس الكيلتى يتمتعن بلطف المنظر

فإن الرجال الكيلتيين يعرضون عنهن ويفضلون إقامة العلاقات الحميمة مع الذكور، وتتلخص إحدى عادات الكيلتيين فى الرقاد على الأرض فوق جلد الحيوان بحيث يرقد الذكر ومن خلفه ومن قدامه اثنان من رفاقه.

والرأى عند **كوريدون** أن شعر الرعاة عند الإغريق والرومان يمتلئ باللواط، ولكن هذا الشعر فقد الإحساس الطبيعى والصادق وأصبح مصنوعاً ومفتعلا عندما توقف الشعراء عن حب الغلمان من الرعاة وبطبيعة الحال لا يفوت **كوريدون** أن يشير إلى ماورد فى «مناظرة» **أفلاطون** من دفاع المسرحى الإغريقى المعروف **أرسطفان** عن اللواط ويذهب كوريدون إلى أن الطبيعة تسمح بالشذوذ الجنسى فى حين أن القوانين والمواضعات الاجتماعية تتواطأ مع المرأة فى تحريمه ولو أن هذه القوانين والمواضعات الاجتماعية اختفت لأصبح عدد اللواطيين فى العالم كبيراً، فضلا عن أن المرأة تؤيد وجود هذه القوانين والمواضعات كما أنها تزيد من إغرائها عن طريق الزينة وستر جسدها.

المحاورة الرابعة

ويتناول **كوريدون** فى محاورته الرابعة والأخيرة كتابا مثيراً للغط والاعتراض نشره **ليون بلوم** تحت عنوان «عن الزواج» ويشرح هذا الكتاب فيما يشرح مدى إسراف الطبيعة وتبذيرها فى عملية حفظ النوع وهو ماسبق لكوريدون أن أشار إليه. يشيد كوريدون بالحياة الإغريقية التى تتفوق فى النحت والفن التشكيلى فحسب بل فى كل مناحى الحياة التى يعتبر دعاة اللواط أمثال **سوفوكل وبندار وأرستوفان وسقراط وأفلاطون** خير ممثلين لها، والحياة الإغريقية تتميز فى مجملها بالتناسق

أندرية جيد



والتناغم وهنا يعترض محدثه قائلا إن اللواط لايحتل سوى جانب ضئيل من الأدب الإغريقى فيبرر **كوريدون** هذا بقوله إن مخطوطات الإغريق وصلتنا عن طريق الرهبان ورجال الكنسية فى القرون الوسطى، ومن المرجح أنهم استبعدوا منها الأجزاء التى يرونها مشينة وفاحشة، فالذى وصل إلينا من الإغريق قليل من كثير **فأسخليوس** كتب تسعين مسرحية **وسوفوكل** كتب مائة وعشرين مسرحية فى حين أنه لم يصلنا من هذه الأعمال غير سبع مسرحيات على أكثر تقدير، ومع هذا فإن **كوريدون** يعترف بأن اللواط لا يمثل مكاناً كبيراً فى التراجيديا لأن العشق المثلى بطبعه يصور السعادة والهناء، ومن ثم لا يتفق مع جوهر التراجيديا، ولكن الشعر الغنائى مفعم بالممارسات المثلية، وينتقل **كوريدون** إلى الحديث عن الحياة فى إسبرطا فيقول: إن اتسامها بالنظام الصارم الدقيق والروح العسكرية لم يمنع انتشار اللواط فيها، بل إن إسبرطا لم تسمح بممارسته فحسب بل وافقت عليه أيضًا. وطبقا لما ورد فى كتابات **بلوتارك** فإن أهل طيبة فى اليونان القديمة استنت قوانين تسمح بممارسة اللواط وقد تولى الدفاع عن طيبة جماعة من المحاربين الأشداء تتكون من ثلثمائة مقاتل توفر الدولة لهم التدريب وتضمن معاشهم، ويعتقد البعض أن هذه الجماعة كانت تتكون من العشاق الذكور حتى يتعذر على العدو اختراق صفوفهم أو دحرهم. فالعشاق يستمسكون ببعضهم بعضًا يواجهون عدوهم فى بنيان مرصوص لايتهاون عاشق فى الدفاع عن عشيقه بل يبلى بلاء حسنا فى الدفاع عنه.

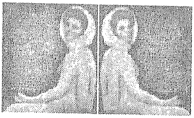
والحب عند الذكور فى رأى **كوريدون** يمكنه أن يعرف الإيثار والتضحية بالنفس بل بالطهارة فى بعض المناسبات. يقول **كوريدون** إن أثينا بدأت فى طريقها إلى الاضمحلال عندما توقف الإغريق عن ارتياد الجمنازيوم حيث يتدرب غلمانهم وشبانهم على الألعاب الرياضية، ومعنى هذا أنها تدهورت بعد أن تخلت عن ممارسة اللواط واتجهت إلى الجنس الآخر كما هو الحال فى أعمال **يوريبيديس**. إنه لمن الخطأ أن نعتقد أن فترات اللواط فى التاريخ القديم ليست سوى فترات انحلال، بالعكس نرى أنها أزهى الفترات فى هذا التاريخ مثل عصر **بيركليس** عند الإغريق **وأغسطوس** عند الرومان وعهد شكسبير فى بريطانيا وعصر النهضة فى كل من إيطاليا وفرنسا (تحت حكم لويس الثالث عشر) وعصر **حافظ** عند الفرس، وهى فترات كاد اللواط فيها يصبح رسميا. ويخلص **كوريدون** إلى القول إن العصور والمناطق التى لم تعرف ممارسة اللواط خالية من الفن، والرأى عنده أن تمجيد الحياة العسكرية يرتبط بفترات اللواط، ولهذا نراه يتساءل ما الذى حدا بالقوانين التى أستنها **نابليون** أن تخلو من المواد التى تعاقب اللواط، لعلها تحرج بعضاً من أحسن قواد جيشه. ■

رمسيس عوض



لوحة للفنان: حلمى التونى

القاهرة ـ مايو ـ ١٩٩٦



أيام فى باريس *

إرنست هيمنجواى

لو أنك محظوظ بدرجة كافية، فعشت فى باريس إبان شبابك، فأينما وليت وجهك باقى حياتك المقبلة، ستظل باريس باقية معك، ذلك أنها عيد متنقل، إلى الأبد»

هيمنجواى
إلى صديق، ١٩٥٠

تصدير

فــ لأسباب تخص الكاتب وحده، أهملتُ هنا أماكن كثيرة، وأسماء أناس، وملاحظات وانطباعات، بعضها كان سرّيا، والآخر كان يعرفه الجميع، وكتب عنه، وسيكتب، دون شك، عنه الكثير.

ولم يرد هناك ذكر «ستاد أناستاسى» حيث كان الملاكمون يخدمون بوصفهم كتابًا على الموائد الممتدة تحت الشجر، وكانت حلبة الملاكمة فى وسط الحديقة. وليس ثمة إشارة إلى التدريب مع «لارى جينز»، ولا إلى المباريات التى كانت تستمر حتى الجولة العشرين فى «الكريك دى بيفر» ولا إلى أصدقاء حميمين من أمثال «تشارلى سوينى»، «بيل بيرد» و«مايك ستراند» أو «أندريه ماسون» و«ميرو» وليس ثمة ذكر كذلك لرحلاتنا إلى «البلاد فوريست» أو رحلات اليوم الواحد التى كنا نحب القيام بها حول باريس. لقد كان من الجميل أن تظهر كل هذه الأشياء فى تلك السيرة، غير أننا مضطرون للتعامل معها على ماهى عليه بشكل مؤقت.

ولو يفضل القارئ، فإن هذا الكتاب يمكن اعتباره رواية. ولكن هناك دومًا تلك الفرصة التى قد تسنح لعمل روائى فيلقى بعض الضوء على ما كان يكتب بأعتباره الحقيقة.

هيمنجواى.

كوبا ـ ١٩٦٠



شكسبير والرفاق

Shakespeare and The Company(١)

فى تلك الأيام، كنت معسراً بما يحول دون شراء أية كتب. وكنت قد بدأت فى الحصول على ما أحتاجه من مكتبة «شكسبير والرفاق الخاصة، التى كانت تمتلكها السيدة **سيلڤيا بيتش** SYLVIA Beach فى طريق الأوديون. وفى شارع قارس البرودة كهذا، بدت لى المكتبة مكاناً دافئاً، فقد كانت مزودة بمدفأة كبيرة تعمل فى الشتاء. كان ثمة موائد مستطيلة وأرفف كبيرة للكتب الجديدة المصفوفة بفاترينة العرض، وثمة صور على حوائطها لمجموعة هائلة من أشهر كتّاب تلك الحقبة؛ معاصرين وراحلين على السواء، وكانت تبدو فى مجملها وكأنها لقطات فوتوغرافية خاطفة، متتابعة حتى إن الراحلين منهم كانوا يبدون لى وكأنهم على قيد الحياة، أما السيدة **سيلڤيا**، فقد كانت تتمتع بجمال خاص، وجه ذى قسّمات تبدو وكأنها منحوتة فى حدة، وعينين بنيّتين مفعمتين بحيوية حيوان صغير، وفرح البنات الصغيرات، إضافة إلى تماوج شعرها المائل الى الحمرة المدفوع إلى الخلف من فوق جبهتها الصغيرة، والملتف فى كثافة حول أذنيها ومع استدارة ياقة معطفها القطيفة البنى الذى اعتادت ارتداءه، كانت لها ساقان جميلتان أيضاً، وكانت تتميز بطبيعة طيبة، مرحة، مشوقة، يعززها إغرام بالنكات والكلام عن الناس. لا أحد فى الحقيبة ممن عرفتهن بدا لى ألطف من هذه السيدة.

وكان الخجل يعترينى عندما خطوت إلى داخل المكتبة أول مرة، وفى تلك الأثناء، لم أكن أمتلك ما يكفى للاشتراك بها، فأخبرتنى أنه فى وسعى أن أدفع لاحقاً، ثم استخرجت لى بطاقة للدخول، وقالت إن باستطاعتى أن آخذ ما شاء لى من الكتب.

هيمنجواي



لم يكن ثمة مبرر واضح من جانبها يدعوها إلى الثقة بى، فهى لم تكن تعرفنى بالقدر الكافى، وعنوان البيت الذى أعطيته إياها ـ ٧٤ طريق الكاردينال ليموا ـ من الوارد ألا يكون صحيحًا ـ المؤكد أنها كانت سيدة حبوب تحب الناس، مرحة وساحرة، وخلفها، فيما تجلس هناك، بارتفاع الحائط، تمتد أرفف الكتب تلو أخرى، زاخرة بثروات المكتبة، فتشمل تلك الغرفة الخلفية التى تفضى بدوارها الى صالة المبنى الداخلية.

وكنت قد بدأت بقراءة «ترجينيف» TURGENEV فأخذت مجلدين من «مقاطع من حياة رجل رياضى» Sportsman's Sketches وكتاباً مبكراً لـ «د.هـ. لورنس D.H. Lawerence أظنه «أبناء وعشاق» Sons and Lovers، وسمحت لى **سيلفيا** بأخذ المزيد فاخترت، أيضاً، طبعة **كونستانز جارنيه** لرواية «الحرب والسلام» War and peace **لتوليستوى** Tolestoy، و«المقامر وقصص أخرى»

"Gambler and Other stories"

لديستويفسكى Dostoyevsky

قالت لى **سيلفيا**:

ـ لو أنك أخذت كلّ هذا الكمّ من الكتب، فلن تعود سريعاً

ـ سأعودبالطبع لكى أدفع.

ـ لا أعنى ذلك. ادفع وقتما تستطيع.

ـ متى يأتى «**جويس**» للمكتبة؟

ـ إنْ أتى فغالباً ما يكون فى وقت متأخر من بعد الظهر. أو لم تره قبلا؟

ـ رأيته فى مطعم «**ميتشو**» يتناول طعامه مع العائلة، ولكن، من غير اللائق بالنسبة لى أن أنظر إلى الناس وهم يأكلون، بالإضافة إلى أن المطعم كان غالياً جداً.

ـ أتتناول طعامك فى البيت؟

ـ أغلب الأوقات هذه الأيام. فلدينا طبّاخة ماهرة.

ـ ليس هناك مطاعم قريبة من الحى الذى تسكنه، أليس كذلك؟

ـ نعم، ليس هناك. كيف عرفتِ؟

ـ «**لاربو**» يعيش هناك. إنه يحب كل شيء بالمكان عدا هذا الشىء.

ـ إن أقرب وأفضل مطعم رخيص قرب البانثيون.

ـ لا أعرف المكان جيداً. فنحن نتناول الطعام بالبيت أيضاً. لابد أن تزورنى أنت وزوجتك فى وقت ما

ـ انتظرى حتى ترى ما إذا كنت سأدفع الاشتراك أم لا. ولكنى أشكرك على كل حال.

ـ لا تقرأ بسرعة إذن!

كان البيت بطريق «كاردينال ليموا» عبارة عن شقة صغيرة من غرفتين، بلا حمام داخلى، ولا ماء ساخن، وليس ثمة إمكانات استثنائية سوى خزان ماء معقم، يبدو مريحاً نسبياً لمن اعتاد حظائر **ميتشجان**، إلا أنها، بوجه عام، كانت تبدو لنا شقة مشرقة؛ على ما بها من مرتبة ممتازة، وفراش مريح، وصور على حوائطها نحبّها، ومنظر طبيعى ساحر تطل عليه.

وعندما وصلت حاملا الكتب، أخبرت زوجتى بالمكان الرائع الذى اكتشفته.

ـ ولكن لابد أن تذهب لتدفع هذا المساء يا «تاتى».

ـ سأفعل بالطبع، وسنذهب معاً، نتمشى قليلا على كورنيش النهر.

ـ بل دعنا **نتمشى** على طريق السين ونشاهد المتاحف وفترينات المحلات.

ـ بالتأكيد لنذهب إلى أى مكان، ولنجلس قليلاً بمقهى لا نعرف به أحداً، ولا يعرفنا أحد، فنشرب شيئاً ما.

ـ يمكننا أن نحتسى مشروبين فقط.

ـ وأن نأكل شيئاً.

ـ كلا! لا تنس أنك لابد أن تدفع للمكتبة اليوم.

ـ إذن نعود ونأكل هنا، لا بأس، نتناول وجبة لطيفة ونشرب «البون» من المتجر التعاونى القريب، وبعدها سنقرأ ونمضى إلى الفراش.

ـ ولن نحب سوى بعضنا الآخر.

ـ لا أحد سوانا.

ـ ياله من مساء جميل إذن. حسنٌ من الأفضل أن نتناول الغداء الآن.

ـ حسنٌ، فأنا جائع جداً. كنت أكتب فى «قهوة بالكريمة» على المقهى.

ـ ما أخبارها **ياتاتى**؟

ـ على ما يرام إلى الآن، فيما أرجو، ماذا عندك للغداء؟

ـ قليل من الفجل، وكبد بقرى طيب، مع بطاطس مهروسة وسلاطة وتورتة تفاح.

ـ سيكون فى إمكاننا أن نحصل على ما نشاء قراءته من الكتب، بل نستطيع أن نحملها معنا فى رحلاتنا.

ـ أمنَ الأمانة أن نفعل ذلك؟

ـ بالتأكيد.

ـ هل لديها «هنرى جيمس» أيضاً؟

ـ طبعاً.

ـ أوه، كم أننا محظوظان بعثورك على هذا المكان.

ـ نحن دائماً محظوظان.

قلت ذلك، وكأبله لم «ألمس الخشب». وكان هناك كثير من الخشب كى أطرق عليه، فى كل أرجاء المكان.. ولكن!!

*

إيزرا باوند، وجمعية «بيل إسبريت»(٢)

Ezra pound and hisBel Esprit

كان **إيزرا باوند** E. Pound صديقاً ممتازاً للجميع خيراً لكل من يعرفه، وكان المرسم الذى يعيش فيه مع زوجته «**دوروثى**» فى «**نوتردام دى شامب**» فقيراً بقدر ما كان مرسم «**جيرترود شتاين**» Gertrude Stein غنياً وإن كان يزود بمدفأة، كما كانت الإضاءة به مناسبة للغاية، ويزخر بلوحات كثيرة لعدد من الفنانين اليابانيين الذين يعرفهم إيزرا، وكانوا ينحدرون جميعاً من أصول عريقة، يتوهج شعرهم الطويل بلمعة شديدة السواد، ويميل على جباههم عندما ينحنون، وكنت شديد الإعجاب بهم كأشخاص، وليس كفنانين. لم أحب لوحاتهم ولم أكن أفهمها، على الرغم من أنها لم تكن غامضة، وعندما فهمت تبين لى أنها لا تعنى شيئاً ذا قيمة. كنت حزيناً لذلك ولكن لم يكن ثمة ما يمكننى أن أفعله حيال هذا الشعور.

أما «**دوروثى**»، زوجة **إيزرا** فقد أعجبت بلوحاتها إعجاباً شديداً، فضلا عن كونها، شخصياً، بدت لى جميلة الوجه والقوام. كما أعجبنى تمثال «المقطع الرأسى» لإيزرا، كواحد من أعمال «**جودى برزيسكا**» الممتازة - Gaudier Brzeska، كما أحببت أيضاً صور أعمالها التى أطلعنى عليها **إيزرا** والتى كان يضمها كتاب عن حياته وأعماله، وكان **إيزرا** يعشق، أيضاً، لوحات **بيكابيا** **Picabia** ولكنى اكتشفت لاحقاً أنها لاتستحق تقديره. ولم تثرنى أعمال «**ونيدهام لويس**» Wyndeham Lewis التى افتتن بها «إيزرا». لقد كان فى الحقيقة مغرماً بأعمال أصدقائه، وهو موقف نبيل إذا ما نظرنا إليه من جانب التأييد أو التشجيع، ولكنه ينطوى على آثار وبيلة إذا ما اعتبرناه حكما فنيا على هذه الأعمال. ولم نكن نتجادل أبداً حول هذه الأشياء، ذلك أننى حرصت على «إغلاق فمى» أمام الأشياء التى



دستويفسكى



عزرا باوند

لاتعجبنى. إن إعجاب شخص ما بلوحات واحد من أصدقائه، بدا لى أمراً يشبه إلى حد كبير محبة هؤلاء الشخوص لعائلاتهم، فليس من الأدب، آنئذ، أن ننتقدهم فأنت قد تستغرق وقتاً طويلا قبل أن تغامر فتنتقد أحد أفراد العائلة، سواء أكانت عائلتك أنت، أو عائلة زوجتك، غير أن الأمر يختلف مع اللوحات السيئة، ذلك أن موقفك لن يسفر بالضرورة عن عواقب وخيمة، أو أضرار جسيمة كالتى تحدثها العائلات. وغاية ما يمكنك فعله تجاه الرسامين المبتدئين هو أن تمتنع عن النظر إلى لوحاتهم، ولكنك حتى لو تعلمت ألا تنظر إلى واحد من أفراد العائلة، أو تصغى له، أو ترد خطاباته، فالأمر رغم ذلك، لا يخلو من أشكال عائلية عدة، سرعان ما تكشف عن بواطنها الخطرة.

كان **إيزرا** أكثر منى محبة للناس وعطفا عليهم. وكتاباته الخاصة، عندما يحكمها، تبدو شديدة الدقة والإتقان، لقد كان مخلصاً فى أخطائه، معتزا بهفواته، عطوفا، على الاخرين، حتى إننى حسبته نمطاً من القديسين. وكان فى الوقت نفسه غضوباً حاد المزاج، وهكذا، أيضا، يكون معظم القديسين فيما أظن، وكان يريدنى أن أعلمه أصول الملاكمة، وكنا نتدرب فى الاستوديو الخاص به حيث قابلت **ويندهام لويس** أول مرة. لم يكن **إيزرا** يمارس الملاكمة منذ وقت طويل، ولذا كنت أشعر بالحرج فى أن أظهره فى صورة غير مرضية أمام من يعرفهم، بل كنت أحاول أن أحسّن من شأن هذه الصورة قدر إمكانى. لكن ذلك لم يكن مفيدا على الدوام، فهو يعرف كيف «يغطى» وجهه جيداً تفادياً للضربات الأمامية، وكنت لم أزل أجتهد كى أجعله يوازن بين حركة قدمه اليسرى ويده اليمنى التى يوجه بها ضربه، وأن يحرص على دفع قدمه

اليسرى إلى الأمام دائماً. كانت تلك الحركات أساسية فى قانون اللعبة، ولكنى أخفقت فى تعليمه كيف يرسل «خطافية» بيسراه، وإن استطعت أن أعلمه كيف يقصر من مد يمناه فى وقت لاحق.

وكان «ويندهام لويس» مغرماً بارتداء قبعة سوداء عريضة، مثل مواطنى الحى، ويرتدى ملابس تجعله أكثر شبها إلى شخصية «البوهيمى La Bohéme»، وكان له ذلك الوجه الذى يذكرنى بالضفدع، ليس ذكر الضفدع بالتحديد، وإنما أى ضفدع، وكانت باريس بالنسبة له مثل مستنقع مائى كبير. فى ذلك الوقت كنا نعتقد أن الكاتب أو الرسام يمكنه أن يرتدى أى شىء، ولم يكن هناك زى رسمى محدد للفنان، غير أن لويس كان يرتدى زى فنانى ما قبل الحرب، وكنت أشعر - له - بالحرج عندما أراه هكذا، يراقبنا بشىء من الازدراء، وأنا أنفلت من «أماميات» إيزرا اليسرى، أو أتصدى لها بالجوانتى المفتوح، ورأيت أن أتوقف، وأراد لويس أن نستمر. كان ينتظر أن يرى إيزرا مصاباً. ولم يحدث شىء من هذا بالطبع. لم أواجه إيزرا كخصم أبداً. بل كنت أتركه يتحرك قبلى، يواصل استعمال يده اليسرى، ويرسل القليل من الضربات باليمنى، حتى أشرت على إيزرا بالاكتفاء، فاغتسلنا من إبريق ماء كبير، وارتديت سترتى الصوفية، وجلسنا نتناول شراباً وأنا أنصت لكليهما وهما يتحدثان عن الناس فى لندن، وباريس. وفى خرض، ودون أن أبدو مهتماً بالأمر، تماماً كما تفعل وأنت فى حلبة المصارعة، رحت أراقب لويس، ولست أظن أنى قابلت رجلا تبعث رؤيته على الغثيان أكثر من لويس هذا. بعض الناس يطفح الإثم على وجوههم بالضبط كما يعبر عن الحصان الأصيل أصله. غير أن لويس لا يبدى شيئاً من هذا، لايبدى سوى الغثيان، فى الحقيقة.

هيمنجواي



وفى طريق العودة، حاولت أن أسترجع ما يذكرنى به وجه هذا الشخص من أوصاف ومفردات قفز إلى رأسى حشد غفير منها، وكان معظمها مفردات طيبة عدا واحدة أظنها «اللزوجة»، والتى كانت مفردة عامية بالنسبة لأجنبى مثلى. وحاولت أن أحلل وجهه وأن أصفه فى واحدة من قصصى، غير أنى لم أفلح سوى فى تحليل عينيه، فتحت قبعته السوداء العريضة، بالضبط كما رأيته أول مرة، كانت له عينا «مغتصب محبط».

قلت لزوجتى:

- لقد قابلت اليوم أشد من عرفتهم قرفاً.

- تاتى، لا تخبرنى عنه. أرجوك. إننا على وشك تناول العشاء!!

بعد قرابة الأسبوع، أو ربما يزيد، قابلت «مس شتاين»، وحكيت لها أننى تعرفت إلى ويندهام لويس. وسألتها إن كانت قد قابلته فقالت!

- «إننى أسميه» دورة قياس». إنه يأتى إلىَّ من لندن، وعندما يرى لوحة جديدة يخرج من جيبه قلمه الرصاص، وهنا يمكنك أن تشاهده وهو يحدد حجم اللوحة بإبهامه وقلمه، ويظل يحدق ويقيس ويتأمل كيفية عملها، ثم يعود أدراجه إلى لندن وينفذها حرفياً، إلا أنها لا تخرج بالكيفية ذاتها، إذ يكون قد نسى كل شىء عنها!!.

ومن ثم رحت أعتبره أنا الآخر «دورة قياسية»، فهو وصف أكثر خفة وتسامحاً مما اعتزمت أن أطلقه عليه، وحاولت لاحقاً أن أحبه وأن أصادقه كما فعلت مع معظم أصدقاء إيزرا الذين قدمهم لى. ولكنى كنت أسرد فحسب كيف بدا لى لويس فى اليوم الأول من لقائنا فى استوديو إيزرا.

كان إيزرا هو الكاتب الأكثر كرماً وجوداً، والأقل تحيزاً فى كل من عرفتهم. وكان لا ينى يساعد الشعراء والرسامين والمثالين وكتاب النثر ممن يثق بهم، بل إنه فى الحقيقة، سواء أكان يثق أو لا يثق بهم فإنه كان يمد لهم يد العون فى أزماتهم. وكان يحس بالقلق على الجميع. وعندما تعرفت إليه كان شديد القلق على ت. س. إليوت T. S. Eliot الذى، كما أخبرنى إيزرا، كان مضطراً للعمل بأحد بنوك لندن. وبذا، لم يكن عنده من الوقت ما يجعله يتفرغ للشعر، وأسس إيزرا ما أسماه لاحقاً «بيل إسبريت»، بالمشاركة مع مس ناتالى بارنى N. Barney وهى سيدة أمريكية ثرية محبة للفنون، وكانت صديقة حميمة من أصدقاء ريمى دى جورمو Remy De Gourmont التى كانت تمتلك صالوناً أدبياً فى بيتها يجتمع رواده فى مواعيد منتظمة، وكذا هيكلا يونانياً صغيراً فى حديقتها. إن معظم الامريكيات والفرنسيات الثريات يقمن مثل هذه الصالونات فى بيوتهن، ولقد تصورت فى فترة مبكرة من حياتى أن هذه الصالونات أماكن فاخرة للغاية حتى إنه من اللائق بى ألا أقترب منها!! لكن مس بارنى - فيما أعتقد - هى السيدة التى رأيتها تمتلك هيكلا يونانياً صغيراً فى حديقتها.

وكان أن أطلعنى إيزرا على كتيب جمعية «بيل إسبريت»، وسمحت له مس بارنى باستغلال هيكلها الصغير لمكان للاجتماع. وقوام فكرة «بيل إسبريت»، هو أن نشترك جميعاً بنصيب معين مما

نكسبه لتمويل صندوق الجمعية الذى يتخصص دخله «لإخراج إليوت من بنك لندن، كى يستطيع التفرغ للشعر. بدت لى الفكرة رائعة حتى إن إيزرا، بعد النجاح فى إعانة إليوت وإخراجه من البنك، كان يفكر أنه بالامكان الاستمرار فى إعانة كتاب آخرين.

كنت أخلط بين الأشياء بإشارتى الدائمة إلى «إليوت»؛ الشاعر، باعتباره الماجور إليوت، مدعياً الخلط بينه وبين الماجور دوجلاس؛ ذلك الاقتصادى الكبير الذى تحمس إيزرا لأفكاره بشدة. لكن إيزرا كان يدرك أن «قلبى فى مكانه الصحيح، وأننى مؤمن تمام الإيمان بمشروع «بيل إسبريت» الخيرى، حتى وإن كان يضايقه معرفة أننى أتوسل الإعانات توسلا من أصدقائى لصالح الجمعية، أو أحدهم يتساءل فى سخف عما يفعله ماجور فى بنك، وأنه - أى إليوت - إن كان قد استبعد من المؤسسة العسكرية، فهل تراه لا يحصل على معاش أو مكافآت أو شىء من هذا؟! وفى حالات كتلك، أكون مضطراً لأن أوضح لهم أن هراءهم هذا إنما يحيد بنا عن الموضوع الرئيسى، وأنهم إما تتوفر لديهم النية فى مساندة الجمعية وهذا حسن، أو لا تتوافر هذه النية وهذا مؤسف للغاية.

كعضو فى الجمعية، شاركت بحماسة فى توجيه حملاتها، وكانت أسعد أحلامى فى تلك الأيام، هى أن أرى الماجور إليوت يخطو خارج البنك حراً، ولست أذكر بالتحديد متى تفككت الجمعية آخر الأمر. غير أنى أظن أنها ساهمت فى إصدار «الأرض الخراب» The Waste Land. الذى حصل على جائزة مجلة «دايل» الأدبية وبعدها بفترة وجيزة كتبت عنه مقالة مهمة بعنوان «المعيار» Criterion ولم نعد - أنا وإيزرا - قلقين عليه بعد ذلك. وأحسب أن الهيكل اليونانى الصغير لم يزل هناك، بالحديقة ولقد كان من بواعث إحباطى أننا لم نستطع إنقاذ إليوت من خلال الجمعية وحدها، كما كنت أحلم متصوراً إياه قادماً للعيش فى هذا الهيكل، وأننى ربما استطعت الذهاب إليه مع إيزرا لكى نتوجه بتاج المجد، بشجر الغار، أعرف أين يمكننى العثور على هذا الشجر الجميل، وأراه أثناء تجوالى على دراجتى، تخيلت أننا نستطيع تتويجه فى أى وقت يشعر بالوحشة.. أو فيما يكون إيزرا قد شرع فى مراجعة مخطوطة جديدة، أو إحدى بروفات طبع قصيدة جديدة طويلة «كالأرض الخراب»، إلا أن كل شىء، بالنسبة لى، انتهى نهاية سيئة، كعادة معظم الأشياء، ذلك أن الأموال التى كنا خصصناها لإعانة إليوت، أخذتها معى عند انتقالى إلى مدينة «إنغاين»، وراهنت بها فى سباق الخيل التى تتسابق تحت تأثير المنشطات.

كان من الممكن أن أكون الآن أكثر سعادة لو أن مبلغ الرهان هذا كان قد ذهب إلى الغرض المخصص له فى صندوق الجمعية التى لم تعد موجودة. غير أنى أواسى ذاتى أننى بهذه الرهانات - التى ربحت لاحقاً - كان من الممكن أن أساهم فى دعم الجمعية بدرجة أكبر مما كانت عليه نيتى فى الأصل!!

جيل ضائع

Une Generation Perdue

كان من السهل علىّ، وقتئذ، أن أعتاد التوقف أمام المنزل رقم ٢٧ بطريق «فليرو» فى وقت متأخر بعد الظهيرة؛ طلبا للحوار مع مس «جيرترود شتاين»(٣)، والاستمتاع بدفء اللوحات العظيمة هناك. لم تكن مس شتاين تستقبل زواراً كثيرين؛ هى التى ظلت على ودها لنا وترحابها الحميم وقتاً طويلا. وعندما أكون عائداً لتوى من رحلة ما؛ كعضو فى المؤتمرات السياسية المختلفة، أو رحلة إلى الشرق الأدنى، أو ألمانيا مراسلا للصحيفة الكندية أو مركز الخدمات الإخبارية التى عملت لهما، فإنها كانت تطالبنى أن أحكى لها كل التفاصيل المضحكة. وكانت هناك دوماً تلك التفاصيل، وكان هناك أيضاً ما يسميه الألمان بالقصص المفعمة بالفكاهة. كانت تريد فحسب أن تطلع على ما يجرى بالعالم من أحداث سارة، ولا تعنيها الأحداث الحقيقية أو السيئة.

كنت شاباً، لا يعرف الاكتئاب إلى قلبه طريقاً بعد، جعبتى ملأى بالأشياء الكوميدية والغريبة، التى خبرتها فى أصعب فترات عمرى. هذه الأشياء فحسب هى ما كانت مس شتاين مغرمة بالاستماع لها، أما الأشياء الأخرى، فكنت أدخرها لنفسى كى أكتبها لاحقاً.

وكنت إذا ما توقفت بطريق «فليرو» بعد العمل، وجلست إلى مس شتاين، - فيما لا أكون عائداً من رحلةٍ ما - أحاول أن أستميلها للحديث عن الكتب. لقد كان ضرورياً بالنسبة لى أن أقرأ قليلا بعد الانتهاء من الكتابة. إنك قد تفتقد الشىء الذى كنت تكتبه قبل أن تستطيع معاودته فى اليوم التالى، لو أنك ظللت تفكر فيه. وكان ضرورياً كذلك أن أمارس بعض التمرينات المرهقة للبدن. فذلك خير لك عندما تمارس الحب مع من تحب، ولقد كان ذلك أفضل من أى شىء آخر ولكن. عندما تفرغ يتعين عليك أن تقرأ كى لاتفكر فى عملك حتى تعاوده مرة أخرى. لقد تعلمت ألا أفرغ بئر كتابتى دفعة واحدة، وأن أتوقف عن الكتابة، إرادياً، عندما يكون فى داخلى شىء ما باقٍ لايزال، فى قاع هذه البئر، والذى أتركه يعاود امتلاءه فى الليل، من تلك الينابيع التى تغذيه.

وتجنباً للتفكير كنت أقرأ. أقرأ لمعاصرين من أمثال «ألدوس هوكسلى»، أو «د. هـ. لورنس»، أو أى ممن يمكننى الحصول عليه من مكتبة «سيلڤيا بيتش»، أو أرصفة السين.

قالت مس شتاين:

- هوكسلى مات. لماذا تريد أن تقرأ كاتبا ميتاً؟.

وأضافت:

- ألم تعرف أنه مات؟

لم أكن أعرف وقتها أن **هوكسلى** رحل، وقلت إن مؤلفاته تمتعنى بقدر ما تمنعنى من التفكير فيما أكتب.

- يجب أن تقرأ ما هو جيدٌ تماماً أو سيىء تماماً.

- إننى أقرأ كتباً جيدة له على الدوام. هكذا فعلت طيلة الشتاء، والشتاء الماضى، وأظننى سأفعل ذلك فى الشتاء القادم. فأنا أكره الكتب السيئة.

- وفيم تقرأ هذه الأعمال التافهة؟ إنها كتابة تافهة، متضخمة بلا مبرر **ياهيمنجواى**. مات مؤلفها!

- أحب أن أعرف ماذا يقول مؤلفها. كما أنها تحول بينى وبين التفكير فى عملى الخاص.

- ولمن غيره تقرأ هذه الأيام؟

- **د.هـ. لورنس** مثلا. فله مجموعة مدهشة من القصص؛ إحداها بعنوان «الضابط البروسى».

لقد حاولت أن أقرأ أعماله الروائية. إنه كاتب لا يحتمل، مفجع، غارق فى الحزن، وحزنه منافٍ للعقل أو الطبيعة. إنه يكتب كما لو أنه مريض فى النزع الأخير.

لقد أحببت له «أبناء وعشاق» و«الطاووس الأبيض».

- لعلهما ليستا على درجة عالية من الجودة. إننى لم أستطع أن أقرأ له «امرأة عاشقة».

(ثم أردفت قائلة): لو كنت تريد بحق ألا تقرأ كتباً رديئة، وتسعى لقراءة أعمال جادة؛ تستولى على انتباهك كليةً، فعليك بقراءة «**مارى بيلوك لوند**».

ولم أكن سمعت بها قبلا، فأعارتنى كتاباً لها بعنوان «النزيل»، وآخر يحكى

هيمنجواى



عن جريمة قتل فى مكان ما خارج باريس؛ وأغلب الظن أنه «إنفين لى بان». كانا كتابين رائعين وجديرين بقراءات ما بعد الكتابة. إذ يمكنك أن تصدق من بها من أناس، كما أن أحداثها غير زائفة. ولقد قرأت لاحقاً كل أعمال «**بيلوك**» التى أتيحت لى، لكن شيئاً مما قرأته لم يكن أفضل من عمليها الأولين. وفى تلك الأيام، لم أستطع العثور على شىء يناسب وقت الفراغ من الكتابة حتى ظهرت مؤلفات «**سيمنون**»(٤). وكان أول ما قرأته له «الخزان رقم ١» أو «منزل القناة»، وكان من الممكن لشتاين أن تعجب بهذه الأعمال، لكننى لست واثقا بذلك تماماً. فهى لا تحب القراءة بالفرنسية وإن كانت تفضل التحدث بها. وكانت «**جانيت فلانر**» هى من أعطتنى أول كتابين **لسيمنون**، حيث قرأته إبان عملها محررةً بقسم الجريمة.

وفى تلك الآونة التى توطدت فيها علاقتى **بمس شتاين**، على مدار ثلاث أو أربع سنوات، لا أذكر أننى سمعتها مرةً تتحدث بشكل إيجابى عن أى كاتبٍ لم يكتب عنها على نحو يدعم حياتها الأدبية الخاصة، ربما باستثناء «**رولان فيربانك**» فى تلك الفترة و«**سكوت فيتزجرالد**»(٥) فى فترة لاحقة. وعندما قابلتها للمرة الأولى، لاحظت أنها لم تكن تتحدث عن «**شيروود آندرسون**»(٦) ككاتب، وإنما كرجلٍ فى المقام الأول؛ تتحدث عن عينيه الإيطاليتين، الدافئتين، الرائعتين، عن طيبته، عن سحره الرجولى الخاص، ولكن ليس عن قصصه التى كنت معجباً بها أيّما إعجاب، فقد كانت مكتوبة فى بساطة مدهشة، ولافتة الجمال أحياناً، وكان يبدو لى وكأنه يعرف هؤلاء الذين يكتب عنهم، بل ومهتماً بأحوالهم بدرجة عميقة.

- ولكن ماذا عن أعماله؟

لم تشأ الحديث عنها، وهى الحال نفسها مع «**جويس**»، إن لم تكن بدرجة أعمق. فلو أنك غامرت بذكر «**جويس**» أمامها مرتين، فربما أمسكت عن دعوتها لك بتكرار الزيارة. بدا لى الأمر كأن تذكر فضائل جنرالٍ ما أمام جنرال آخر. ولقد تعلمت ألاّ أفعل هذا منذ أن أخطأت أول مرة. فبإمكانك أن تتحدث إلى جنرال ما عن آخر، ولكن حسبك أن تذكر له أن هذا الجنرال الآخر قد انتهى!! وهنا، ربما راح يمتدح الجنرال الأول، ثم يمضى، مغتبطاً، فى استعراض التفاصيل التى تكشف عن الكيفية التى قضى بها على هذا الجنرال الأول!.

قصص **أندرسون** جادة بما يكفى لإثارة النقاش المفيد حولها، لكن الحالة مختلفة مع رواياته. وكنت استجمعت شجاعتى ذات مرة لإخبار مس **شتاين** كيف أن «رواياته» هزيلة. وكم كان ذلك سيئاً منى! ففى ذلك انتقاد مباشر لواحدٍ من أشد أنصارها ولاءً. وعندما كتب رواية عنوت لاحقاً باسم «ضحك أسود» رأيتها بالغة الرداءة، سخيفة ومتكلفة، حتى إننى لم أستطع أن أمنع نفسى من انتقادها فى «بارودية» ساخرة. وثارت ثائرة مس **شتاين**. فلقد هاجمت واحداً من أتباعها المخلصين.

وكانت حانقة على «**إيزرا باوند**» كذلك، ذلك أنه كان قد جلس سريعاً على مقعد صغير، هش، وغير مريح بلا شك،

وأنه من الممكن أن يكون قد تناوله عمداً فشققه أو حطمه، أما كونه شاعراً عظيماً أو شخصاً نبيلاً كريماً، - ويمكنه أن يكيف نفسه فى مقعد ذى حجم طبيعى - فهى أمور لم تحظ باعتبارٍ من جانبها. أما عن مبرراتها الحقيقية فى كراهتها لإيـزرا، فكانت قد تم الكشف عنها لاحقاً، بشىء من الخبث والدهاء.

وكنا قد عدنا من كندا، وانتقلنا للعيش فى طريق «**نوتردام دى شـامب**»، وكنت لم أزل صديقاً حميماً لمس **شتاين** حتى ذلك الوقت، عندما أطلقَتْ **شتـاين** لأول مرة عبارة «جيل ضائع» وصفاً لنا. كـانت تعانى بعض المشكلات الفنية فى تشغيل سيارتها القديمة طراز «ت - فورد» التى كـانت تقـودها فى تلك الأثناء. ولم يكن الشاب، عامل الجراج، الذى خدم فى الحرب فى أعوامها الأخيرة، على درجة عالية من الكفاءة بما يؤهله لتصليح سيارة **مـس شتـاين**، ربما لأنه لم يكن يخبر بإمكانيـات المركـبات القـديمة. على أية حـال، لم يوفق فى ذلك، مما عـرّضـه للتـوبيخ والتـعنيف من جـانب صـاحب الجراج على أثر الغضب الذى أبدته مس **شتـاين**. قال صاحب الجـراج للشـاب: «إنكم جيل ضائع».

وقالت مس **شتاين** وهى تحاورنى:

- تلك هى حقيقتكم. حقيقتكم جميعاً. أنتم مـعشـر الشـبـان الذين خـدمـوا فى الحرب. أنتم جيل ضائع **ياهيمنجواى**.

- أتريدها حقيقة؟

- نعم. (وأضـافت فى إصـرار) ليس عندكم أدنى احترام لشىء. إنكم تشربون حتى الموت.

- هل كان الميكانيكى الشاب مخموراً؟

- لم يكن.

- هل رأيتنى مخموراً مرة؟

- لا. ولكن أصدقاءك يسكرون.

- وأنا أشرب بالفعل، ولكنى لا آتى هنا سكران.

- بالتأكيد. أنا لم أقل هذا.

- محـتمل أن صاحب الجراج نفسـه كـان سكران صـبـاح ذلك اليـوم، قـبل الحـادية عـشرة مـثلا، وفى هذا مـا يبرر قدرته على صياغة تلك العبارة المدهشة.

- لا تجادلنى **ياهيمنجواى**، فليس لائقاً بك أن تفعل هذا. أنتم جيل ضائع فعلا، بالضبط كما قال صاحب الجراج.

وفى وقت لاحق، عندما كنت أكتب رواياتى الأولى، حـاولت أن أوازن بين مقتبس **مـس شتـاين** (عن صـاحب الجراج) وبين عبارة أخرى صادفتنى فى «سفر الجامعة بالعهد القديم». ولكنى فى تلك الليلة، أثناء عـودتى إلى البـيت، رأيتنِي أفكر فى عامل الجراج وما إذا كان قد شدّ مرة إلى واحدة من تلك المركبات القـديمة، عندمـا تحـولت إلى عـربات إسعاف إبان الحرب. وتذكرت كيف أنهم كانوا يحرقون فراملهم فى هبوطهم الطرق الجبليـة المنحـدرة بحـمـولة كـاملة من الجـرحى، حتـى المنخـفض، ثم يعـودون أدراجهم يستخدمون اتجاها عكسياً، وكيف أن هذه العربات قد أُلقى بها آخر الأمـر إلى الجانب الجبلى فـارغةً كى يمكن أن تُستبدل بها عربات كبيرة طراز «فيات» ذات محول «H» الفعال والفرامل المعدنية. وفكرت فـى مـس **شتـاين وشـيـروود أندرسـون**. فكرت فى الذاتية والتضخم والكسل العقلى ضد النظام. وتساءلت: «من يسـمّى من بالجـيل الضـائـع». ثم رأيتنى أصعد إلى مـقـهى «كلوزيرى دى ليلاس» مهـتديا بضـوء صـديقى القـديم: تمثال المارشال «**ميشيل ناى**»،(٧) وهو يشهر سيفه، فيما يمسّ ظلّ الشجر سطحه البرونزى اللامع. وحده هناك هذه المرة، لا أحد وراءه أو أمامه. وتذكرت إخفاقه التـام فى حـرب «ووترلو»، وقلت إن كل الأجيال كانت لابد ضائعة، منذ الأزل، لسـبب مـا. وهى لعين السـبب لم تزل، وستظل، ضائعةً. توقفت بالمقهى أحتفظ بحضرة التمثال. ولكنى فيما أجلس هناك،

أحـتـسى الجـعـة وأرقب تمثـال البـرونز، أدركت أن «**مس شتاين**» كانت صديقة دافئة وحميمة، وأنها كانت تتحدث فى عذوبة آسية عن وفاة الشاعر «**أبو لينيـر جـيـوم**»(٨) يوم الهدنة عام ١٩١٨، يوم كـانت جـمـوع الشـعب تهـتف «فليسـقط **جليوم**»(٩) بينما «**أبولينير**» فى هذيانه، يظن أنهم يهتفون بسقوطه هو. وانتهيت إلى أنى سأبذل طاقتى فى تقديم العون لهـا وسأنصفهم قـدر الإمكان أنهـا تحكم بالعـدل على مـا تصنع من أعـمـال، فساعدنى بالله، وارحم «**ميشيل ناى**» المسكين، وليذهب إلى الجحيم وصفها لنا بالضـيـاع، وكلّ التـصنيـفـات الجـاهزة المتحيزة.

ولما وصلت إلى البـيـت، ورأيت زوجتى وابنى وقطته سعداء جميعاً، ونار المدفأة متوهجةً، قلت لزوجتى:

- تصورى، **مس شتاين** هذه سيدة لطيفة على أية حال.

- بالتأكيد ياتاتى.

- ولكنها كـثيراً مـا تتحدث بطريقـة تافهة.

- أنا لم أسمعها تتحدث أبداً. صديقتها هى التى تتحدث لى.

على مقْهىً دافىءٍ فى «سان ميشيل»

.. وكان أن حلّ طقسُ باريس الكريه: ذلك الذى يدهمنا على أثر انتـهـاء الخـريف. وآنئـذٍ يكون علينا أن نغلقِ نوافـذها ليـلا فى وجـه المطر، والريح القارصة تكاد تعرى الشجر من أوراقه فى حى «كونترِ سكارب»، فتتناثر مشبعة بالمطر، الذى تدفعه الريح فى مـواجهـة الباصات الخضراء الكبيرة، عند نهاية الخطّ، وعلى مقربةٍ من مقـهى «**دى أمـاتيى**» المزدحم، بنوافـذه العـاليـة، المغبشة الزجاج على أثر حرارة جوفه، والدخان الذى يغمر أرجاءه. لقد كـان مـقـهى حزيناً، تجرى به الأحـوال على

نحو غيرَ مرضٍ، حيث يجتمع سكارى الحي القريب، وكنت أتعمد أن أجلس على مبعدةٍ منهم، توقيًا لرائحة أجسامهم القذرة، ورائحة الشراب الحريفة المنبعثة من أفواههم. وكان المترددون على المقهى يظلّون سكارى طيلة الوقت، دون لحظة إفاقة واحدة، مخمورين بقدر ما يستطيعون إلى ذلك سبيلا. ولا غير الخمر غالباً، هى ما يستطيعون شراءها بنصف اللتر أحياناً، أو اللتر كاملا أحياناً أخرى. وكان كثير من هذه الأنواع متداولا، ويسمّى - بما لا يخلو من غرابة - بالمشهيّات، إلا أن القليل منهم فحسب هو من يستطيع تحمله كأساس لبدء يوم حافل. أما النساء فكنّ يدعون بـ Poivrottes أى السكيرات الإناث.

كان مقهى «دى أماتيى»، فى حقيقته، خزاناً لمخلفات طريق **موفيتار**؛ ذلك الشارع التجارى المزدحم الذى يؤدى إلى «**بلاس كونتر سكارب**». وكانت دورات المياه، المكتنزة الشكل، تفرغ مخلفاتها داخل بالوعات، تُستفرَغ بدورها عن طريق الضخ، حيث تصل النفايات داخل عربة قديمة ذات خزانات يجرها الخيل. فى الصيف، والنوافذ مفتوحة على مصراعيها، يمكنك أن تستمع إلى صوت الضخ، وأن تشتمّ تلك الرائحة القوية التى يعمر بها هواء الليل. وكانت العربات مدهونةً بلون بنّى وزعفرانى، وعلى ضوء القمر.. حيث يعملون بطريق الكاردينال **ليموا**، كانت أسطواناتهم ذات العجلات - والتى يجرها الخيل - تشبه إلى حد كبير لوحات «براك»(١٠).

ولا أحد يُخلى المقهى رغم ذلك. وكان الملصق الأصغر المثبت إلى أحد حوائطها، والذى يحدد المبادىء والعقوبات القانونية ضد حالات السكر بالأماكن العامة، ملوثاً بفضلات الذباب، ومهملاً، فنزلاء المقهى لا يتغيرون، ودائماً ذوو روائح كريهة.

هيمنجواي



تأتيك بغتةً كلُّ أحزان هذه المدينة؛ مع تباشير أمطار الشتاء الباردة، وبينما تمشى، وأينما وليت وجهك، لا تعود عيناك تقعان على قمم البنايات العالية البيضاء. لا شىء سوى ذلك الظلام المشبع بالبلل، أسفلت الطريق الطويل، أبواب الحوانيت الصغيرة المغلقة، بائعى الأعشاب، ومحال بيع الصحف والأدوات المكتبية، ثم الفندق العائلى الصغير الذى مات به «فيرلين»(١١) يوماً ما، حيث أستأجر أنا غرفة صغيرة فى طابقه الأخير. ستة أو ثمانية أدوار حتى الطابق الأخير أصعدها، وأنا أشعر بالبرد، وأعرف كم يكلفنى شراء حزمة من خشب الأماليد، وثلاثة أكياس من قطع الصنوبر المنشور متوسطة الطول، ثم حزمة أخرى من الخشب الصلب شبه الجاف؛ والتى لا مفر من شرائها كلها لإشعال النار وتدفئة الغرفة. ولذلك كنت غالباً ما أرتكن إلى أقصى زاوية من الطريق، فألقى النظر إلى سطوح الفندق، الرازح تحت المطر الغزير، لأرى ما إذا كانت المدخنة دائرة، والدخان يندفع من جوفها. لم يكن ثمة دخان البتة. وفكرت بأن المداخن لابد باردة، ولعلها لا تسحب الدخان بكفاءة، فكرت فى الغرفة التى من المحتمل أن تكون ممتلئة بالدخان، فى الوقود المهدَر والنقود التى تهدر معه.

واصلت المسيرة مرة أخرى تحت المطر، ماراً عبر «**ليسيه هنرى كاتر**» أمام **سان إتيان دومونت**، وطريق **بانثيون** قارص البرودة، وقطعته بحثاً عن مأوى دافئ إلى اليمين، حتى انتهيت إلى الجانب المحجوب عن الريح، ومنه إلى «**سان چيرمان**».. إلى أن وصلت آخر الأمر إلى ذلك المقهى الدافئ الممتاز، الذى أعرفه، فى «**سان ميشيل**».

كان مقهىً مشرقاً، دافئاً، ونظيفاً، تلمس ألفته حال دخولك. علقت معطفى القديم إلى مشجب خلفى، أعلى المقاعد، وطلبت قهوة باللبن. ولما أحضرها النادل، أخرجت دفتراً من جيب المعطف وقلماً رصاصاً وبدأت الكتابة. كنت أكتب عن **ميتشيجان**، ولما كان اليوم عاصفاً شديد البرودة، رحت أحمل أوصافه إلى اليوم ذاته فى القصة، لقد عايشت مراراً فلول الخريف؛ فى صبوتى وشبابى ورجولتى. وفى مكان ما، تستطيع أن تكتب ذلك بطريقة أفضل، عنه فى مكان آخر. هذا ما يمكنك أن تدعوه تجديد الذات، أو تغيير الدم، وهى حالة ضرورية فى انسحابها على البشر بقدر ما هى كذلك لجميع الكائنات الحية. ولكن، فى القصة التى أكتبها، كان الولد يشرب، مما جعلنى أشعر بالعطش، فطلبت مشروب «**رمّ سان چيمس**» ذا المذاق المدهش فى الليالى الباردة، وواصلت الكتابة وأنا أشعر بالحيوية والتدفق، ودفء الرمّ المارتينى يسرى فى جوانحى وأرجاء روحى.

وأتت فتاة بالمقهى. وراحت تجلس، وحدها، قرب النافذة. كانت رائعة الحسن، ذات وجه بكْر، جميل القسمات كما لو أنه عملة سُكّت حديثاً ذلك لو أنهم يسكّون العملات ببشرة ناعمة، طرية الجلد. وكان شعرها أسود كجناح غراب، معقوصاً فى حدة..، ويقاطع خديها من أمام.

رحت أنعم النظر نحوها. أصابتني بقلق غريب، وحركت في داخلي شيئاً. تمنيت لو أني أستطيع أن أضعها بالقصة، إلاّ أنها كانت تجلس على نحوٍ يسمح لها بأن تراقب الطريق ومدخل المقهى، وأدركت أنها تنتظر شخصاً ما، فعدت إلى الكتابة.

كانت القصة تكتب نفسها، وكنت أقضي وقتاً عصيباً في مجاراتها. طلبت مشروباً آخر. وكنت أرقبها كلما رفعت عيني عن الدفتر، أو شذّبت سن القلم بالمبراة، ورقاقات البري تتقاطر في خطوط لولبية وتتجمع في صحن الفنجان أمامي.

لقد رأيتك ياجميلة، يامن تنتمين إليّ الآن، أيا كان ذلك الذي تنتظرينه، حتى لو أنني أراك الآن للمرة الأخيرة، أنت تنتمين إليّ، وكل باريس أيضاً، أما أنا، فأنتمي إلى هذا الدفتر وهذا القلم.

وعاودت الكتابة مرة أخرى. انغمستُ في القصة إلى حد الغياب بها. أنا الآن أكتبها، وليست هي التي تكتب نفسها. ولم أعد أرفع رأسي عن الدفتر، ولم أعد أعرف كم من الوقت مر، أو أفكر أين أنا، أو أطلب مشروب رم آخر. تعبت من رُمّ **سان جيمس** دون تفكير بها، حتى انتهت القصة. وكنت مرهقاً إلى حد بالغ، قرأتُ الفقرة الأخيرة، ثم رفعت رأسي أبحث عن الفتاة، التي لم يعد لها أثر. مضت هي، إلى الأبد، وكم أتمنى أن تكون في صحبة رجل يليق بها. غير أن شيئاً من هذا لم يمنعني من الشعور بالأسى.

طويت الدفتر ووضعته في جيب المعطف. وسألت النادل دستة **«بورتوچيسيه»** ونصف زجاجة خمر أبيض، خام. دائما ما أشعر بفراغ الجوف فور انتهائي من قصة ما، بالحزن أيضاً والسعادة معاً، كما لو أنني فرغت توا من ممارسة الحب، وآنذاك يغمرني الشعور بأنني كتبت قصة جيدة، وإن كنت لا أثق بمقدار جودتها إلاّ عندما أقرؤها كاملة في اليوم التالي.

والآن، وقد جثم على صدر باريس طقسها الموسمي الرديء، فإنه يمكننا أن نودعها فترة من الوقت، نغادرها إلى مكان ما، حيث هذا المطر البارد القارص، هو في مكان ما آخر، ثلج لطيف يسّاقط فوق أشجار الصنوبر، يغمر جنبات الطريق ويغطي قمم التلال العالية، ومن فوق مرتفع ما، نستطيع أن نسمع صريره، فوق أسطح البنايات القريبة، أشبه بما يصدر عنا فيما نمضي إلى بيوتنا آخر الليل.

في منطقة منخفضة من **«ليزأفون»** ثمة شاليه، وثمة بنسيون لطيف، حيث يمكننا أن نكون معاً، في صحبة ما نحب من الكتب، نستلذ دفء الفراش بالليل، فيما تكون النوافذ مفتوحة والنجوم متألقة. ذلك مدى ما نستطيع أن نبلغه. وليس مكلفاً للغاية السفر في قطارات الدرجة الثالثة، كما أن أجرة البنسيون أقل بكثير مما هي عليه في باريس. سأترك حجرة الفندق التي طالما كتبتُ بها، ولن يكون أمامي سوى إيجار منزل ٧٤ بطريق **كاردينال ليموا**، والذي هو إيجار اسمي. لقد كتبت مقالات لصحيفة **«تورنتو»**، ومكافآت النشر لم تزل مستحقة، وأستطيع أن أكتب مثلها تحت أية ظروف. فلا بأس مادمنا نمتلك من الأموال ما يسمح لنا بالسفر.

خارج باريس، ربما أستطيع الكتابة عنها. تماماً كما استطعت وأنا بها، أن أكتب عن **ميتشيجان**. لم أكن أعرف أن وقت هذه الكتابة لم يحنْ بعد، فلم أكن قد عرفت عن باريس ما يؤهلني لذلك. ولكن هذا ما انتهت إليه الأمور أخيراً. سنسافر على كل الأحوال لو شاءت زوجتي ذلك.

أفقت، وكنت انتهيت من تناول المحار البحري، والخمر. فنهضت ودفعت الحساب، واتخذت طريقاً مختصرة خلف مونتان «سانت چينڤيڤ»، تحت المطر، وجوُّ الليل وقد صار الآن مألوفاً وليس شيء يمكنه أن يغير مجرى حياتك.

- أظن أن ذلك سيكون رائعاً **ياتاتي!**

هكذا قالت زوجتي.كان وجهها رقيقاً عندما تبتسم وتتلألأ عيناها عندما تقرر شيئاً، كما لو أنهما هدايا ثمينة.

- ومتى نسافر؟

- وقتما تشائين.

- أوه، أريد ذلك على الفور. ألا تعرف ذلك؟ ■

ترجمة: سيد عبد الخالق

الهوامش

(*) من كتاب «عيد متنقل» A Moveable Feast (سيرة ذاتية) إرنست هيمنجواي، والصادر عام ١٩٦٤ عن Charles Scribnev's sons,

(١) الفصل الرابع من الكتاب.

(٢) الفصل الثاني عشر Bel Esprit أي الشخص المثقف الظريف.

(٣) جيرترود شتاين G.Stein (١٨٧٤ - ١٩٤٦) كاتبة أمريكية تميزت كتاباتها بالبساطة الشديدة.

(٤) لعله الكاتب الفرنسي «چورچ سيمنون» الذي تفرّغ للكتابة البوليسية.

(٥) يعد الكاتب الأمريكي فرانسيس سكوت فيتزجرالد (١٨٩٦ - ١٩٤٠) من أبرز ممثلي «الجيل الضائع».

(٦) شيروود أندرسون (١٨٧٦ - ١٩٤١) من أبرز ممثلي القصة الأمريكية الحديثة.

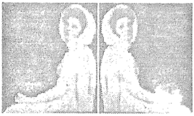
(٧) ميشيل ناي (١٧٦٩ - ١٨١٥) مارشال فرنسي. قاتل تحت لواء نابليون في النمسا وألمانيا وإسبانيا وروسيا.

(٨) جيوم أبولليناير (١٨٨٠ - ١٩١٨) شاعر فرنسي، بولندي المولد، مهدت آثاره لظهور السيريالية.

(٩) المقصود هو المارشال الفرنسي «جليوم» في الحرب العالمية الأولى، وليس «جليوم» الشاعر.

(١٠) چورچ براك G. Braque (١٨٨٢ - ١٩٦٣) رسام فرنسي من مؤسسي التكعيبية.

(١١) بول ڤيرلين P. verlaine (١٨٤٤ - ١٨٩٦) أحد رواد المدرسة الرمزية في الشعر الفرنسي.



ومضات

أبكار السقاف (١٩١٣ - ١٩٩٠)

لم يشأ القرن العشرون أن ينتهى حتى يدهشنا بالمخبوء فى أحشائه، وكأننا - وفى هذا العدد بالتحديد - على موعد مع المفاجأة، إذ يتم تقديم أبكار روح الحياة السقاف، إحدى الكاتبات، التى تم غيابها زمناً طويلا، وهى تستحق أن تكون فى المقدمة، وعلى رأس كوكبة من المفكرين، وكما قال عنها عباس العقاد: إنها امرأة بعشرة رجال.

ولكن منذ أن اكتشفت - فى شتاء ١٩٩٥ - وجود أبكار السقاف الكاتبة، ومن خلال اتصال بالفنانة ضياء السقاف، شقيقتها الصغرى وأنا فى حالة ذهول من غيابها عن الحياة العقلية العربية، الذى يكاد يكون متعمداً، ولقد اكتشفت أيضاً، فى كتاباتها التى تم نشرها ثم مصادرتها بعد ذلك ، أنها قد أثرت فى كثير من الكتاب المصريين!

وأبكار السقاف، والدها محمد السقاف من حضرموت وعائلتها ظلت فترة طويلة إحدى العائلات التى تشارك فى مقادير السلطة بمعناها الواسع، سواء فى الحكم المباشر أو الثقافة، أو الحياة الاقتصادية أو الاجتماعية آنذاك، ثم استقر والدها فى مصر وتزوج سيدة تركية، هى والدة أبكار وضياء ومصطفى السقاف.

وعن أبكار السقاف، تقول شقيقتها ضياء السقاف: «إن أبكاراً ولدت وفى يدها القلم، ولم نرها



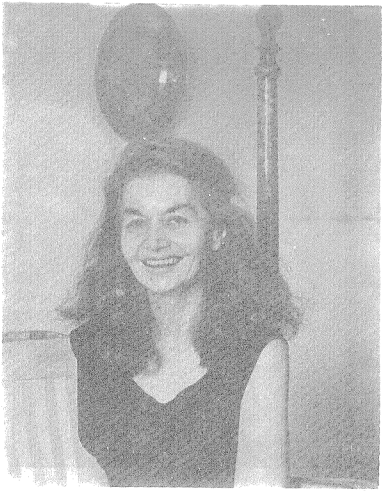
يومًا تركته لسبب من الأسباب، أو لم يمر يوم دون أن تكتب.

وأبكار السقاف، تمتلك حياة ثرية على المستوى الاجتماعى وقد قابلت مصادفات ومفارقات فى حياتها الشخصية، فهى من ناحية العائلة، كانت تمتلك مقومات الحياة المرفهة، إلا أن هذه الحياة قد انْهارت بفعل عوامل كثيرة، ومن ناحية الذاتية، فقد صادفت أبكار أشياء عديدة، فقد تمت خطبتها عام ١٩٢٩ على إدريس السنوسى أمير برقة آنذاك قبل أن يصبح ملكاً على ليبيا وفُسخت هذه الخطبة عام ١٩٣٠ وسنجد أن أبكار السقاف فى مضاتها المنشورة هنا، تحنُّ فى أخريات عمرها لهذا الملك.

ثم تزوجت من مصطفى الخريوطلى الذى توفى بعد زواجه منها، بعد ثلاثة شهور بالزائدة الدودية وكانت هذه المحطة فى حياتها أشد المحطات قسوة، والتى بدأت منها تنطلق نحو آفاق الإنسان الرحبة وما وراء الكون وما الهدف من خلق الإنسان ولماذا؟ وأعتقد أن هذه المحطة هى التى فجرت موهبة أبكار السقاف فى البحث عن ماهية الإنسان.

ثم تزوجت عام ١٩٦٠ من عمر يسين وهو من أصول تركية، الذى رحل هو الآخر بعد ثلاث سنوات. وهى أيضاً محطة أشعرتها بالفراغ الهائل وجعلت من ومضاتها شبه أصداء لسيرتها الحقيقية، فهى تُلمّح ولاتصرّح.

أبكار السقاف



وعندما نعود إلى كتاباتها الثرية التى تتمثل فى «نحو آفاق أوسع - المراحل التطورية للإنسان»، وهو يتكون من ثلاثة أجزاء تناقش فيه المراحل التى مر بها الإنسان القديم حتى بزوغ العلم الحديث وهذا الكتاب الذى أصدرته مكتبة «الأنجلو المصرية» وتحمس له الكاتب الكبير عباس العقاد ثم تمت مصادرته ولم يُنشر الجزء الثالث الذى ظل حبيس أدراجها، حتى أصدرت عام ١٩٧٣ كتاب «إسرائيل والأرض الموعودة» والذى أهدته إلى عباس العقاد ثم أصدرت كتاب «الحلاج» عام ١٩٩٥ بمقدمة لكاتب هذه السطور أما كتابتها العظيمة «محمد النبى» و«المسيح» و«النبى موسى» و«السهروردى» و«الليل والقلم» - ديوان شعر، وسيرتها الذاتية وكتاب عن اللغة و«همسة فى أذن إسرائيل» وهو باللغة الإنجليزية، فمازالت حبيسة الأدراج. وهو سؤال ظل طويلا يطاردنى كيف اختفت أبكار السقاف من الحياة الثقافية العربية، وقد تدهش أيها القارئ عندما تعلم أن العقاد وصالح جودت ونجيب محفوظ وأنيس منصور ومحفوظ الأنصارى ومحرم كمال باشا، عالم الآثار ومحمود أبو العيون سكرتير الأزهر آنذاك، جميع هؤلاء كانوا يعرفون أبكارًا إلا أنهم لم يشيروا إليها طوال هذه العقود، خاصة أنها كانت تُطلع معظمهم على كتاباتها، وهناك سؤال: كيف كتب نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» وكيف كتب أنيس منصور بعض كتاباته عن الفراعنة أو الأساطير أو الأديان، إلى آخر هذه الأسئلة التى لم تجد لدّى جوابًا شافيًا.



(١)

قا استيقظت اليوم بعد أن أويت بالأمس إلى فراشى فى الثامنة مساءً.

وها هى الساعة تقترب اليوم أيضا من التاسعة مساءً.

سآوى إلى فراشى

إلى فراشى بصحبة برنارد شو.

(٢)

هذا هو الغدُ قد أتى!

(٣)

يا إلهى!

إن الوجود بموجوداته ليس إلاّ منك فكرة..

وللفكرة يا إلهى، أبداً غرض وغاية، فما الغرض وما الغاية؟

أهادفين نحن إلى هدف أم؟

أم بهدف نحن هدف؟!

الصدر يخفق شوقًا إلى استشفاف سرّك!

(٤)

يشتدّ شوقى إلى ضياء.. صديقتى الوحيدة!

الساعة تقترب من الثامنة مساءً وأشعر بتعب شديد.

تعبٍ شديد

سآوِى إلى الفراشّ

(٥)

يا حبيبى يا جلال الدين الرومى

فى بداية «المثنوى» تتحدث عن قصة ناىٍ كانت جزءاً من شجرة فى الغابة ثم قُطعت من أصلها وها هى تبكى حنيناً إلى وصلها

يا حبيبى!

(٦)

ترى؟!

ما الذى يجعلنى أفكر اليوم فى تلك الأيام التى كنت فيها خطيبة **لإدريس** يوم كان أمير برقة قبل أن يكون على ليبيا ملكاً؟

لا، لا لست أدرى

ولست أدرى لماذا ترن فى مسمعى كلماته لى «إننى بالنيابة عن برقة والبرقيين أقبل يديكِ البيضاوين،

حياة نفسى أنتَ كل مرادى

وجمال وجهكِ كافٍ لإسعادى

ابكار السقاف



أهديك نثرى شاهداً لمودتى

وأصون حبك دائمًا فى فؤادى

«أحبك يا حياة وأنت منى

مكان الروح فى جسد الجبان

ولو أنى أقول مكان روحى

لخفت عليك يا درة الزمان.

(٧)

تحرقنى اليوم وقدة شوق، تلفحنى لفحة حنين إلى منْ؟

متى تشفى شهوة مقهورة يعزُّ عليها أن تنتشى ومتى؟

متى يداوى الزمن جوًى فى الصدر عزّ منه الشفاء، صرخة بين جوانبى لو انطلقت لدّوى بها الكون! ودمعة، دمعة فى صدرى لو أرسلتها لملأت الأرض طوفاناً!

(٨)

الإنسان منّا ثالوث يتكون من جسد مادى، هو الذى نراه، وجسد أثيرىّ لانراه، يطابق الجسد خلية خلية، هو النفس.

ثم يتكون الإنسان أيضاً من عقل.

والعقل والجسد الأثيرى متلازمان ويكونان معاً الروح.

(٩)

ليس هناك موت بمعنى الاندثار والفناء، وإنما الموت انتقال من حياة إلى حياة. والمسألة مسألة اهتزاز، فالأرواح اهتزازاتها مرتفعة والأجساد اهتزازاتها منخفضة.

وعند انسلاخ الروح من البدن تعبر بقواها الأولية فى عالم الروح. وأما ما هو مدى عالم الروح وحدوده فالجواب أنه منتشر فى الفضاء إلى ما لانهاية ويحيط بعالمنا ويتخلله!

(١٠)

١١ فبراير؟

فى مثل هذا اليوم جاءنى مرتضى..

(١١)

موعدى منك الليلة عند المنحنى

عندما تعلن الساعة المعلقة هناك السابعة

(١٢)

جاءتنى اليوم الأميرة **فاطمة منصور**.. صديقة لها فى قلبى مكانة.. تناولنا الغداء معًا وكان الطعام كما يحلو لها وقد طلبتُ من «**مصطفى**» أن يعده لها كما تريد، شعرت بالسعادة لأننى أشعرتها بالسعادة وكان الحديث طويلا طويلا.

ثم جاءتنى عصراً الأميرة **نسرين حسين** ومعها الأميرة **آيتن حسين**!

واستعرضنا أحداث الماضى

وأحداث اليوم:

وظلت برنسيسة **فاطمة** حتى المساء عندى وهكذا انقضى اليوم

صفحة من كتاب العمر طُويتْ.

(١٣)

٣٠ ديسمبر ١٩٥٦

أوأنسى هذا اليوم أبداً
حىٌّ فى ذاكرتى هذا اليوم أبداً
لقد اقتتمت الآفاق اقتتاماً. ما كان لى
أن أتصوّره يوما من الأيام...
وحيدة فى هذه الدينا
وحيدة؟!
كيف ومعى الله
ولكنك يا إلهى روح وأنا مازلت فى
نطاق المادة، أى إلهى!
أنت القادر وحدك على ملء هذا
الفراغ!

(١٤)

آه!
آه لو أُتيح لى ما أريد!
لو أُتيح لى ما أريد لملأت كل جيب
ولأطعمت كل فم
ولأفرحت كل قلب.
...

(١٥)

ياإلهى
لقد تنفس الكون عن صبح يهلل
بجلالك
يا حبيبى.■

* الشعر الوارد هنا ليس لأبكار السقاف إنما هو لإدريس السنوسى أمير برقة سنة١٩٢٩، الذى أصبح فيما بعد ملكاً على ليبيا.



يوميات بودلير سنة ١٨٥١

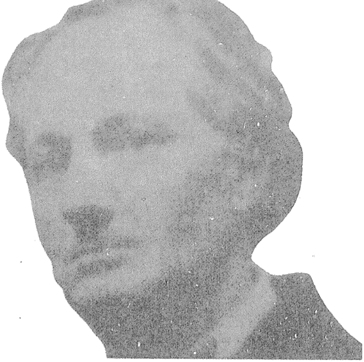
قمت من كتاب يوميات بودلير، اخترتُ الجزء الأول، بعنوان «طلقات»، مكتوب فى حوالى سنة ١٨٥١. اخترت من الكتاب نفسه صفحة من الجزء المعنون بـ «ملاحظات حميمية»، بعنوان ملاحظات حول السيرة الذاتية، قد تؤهلنا قراءة هذه الصفحة لتتبع سيرة أفكار الشاعر وهواجسه التى هى جزء من ذاكرته الشخصية، منها خرجت أعماله مثلما فيها تبلورت فكرته عن نفسه، اكتفى الشاعر فى هذا الكتاب «يوميات» بصفحة واحدة يتعلق اسمها بالسيرة الذاتية، بل واعتبرها مجرد ملاحظات، ربما يكون ذلك لأنه يمكن لأى فرد أن يراجع بيوجرافيا أى كاتب فى آخر صفحة من أى كتاب من كتبه، لهذا فليس من الضرورى على الكاتب أن يكرر ذلك فى متن كتاب، ثم إن السيرة الشخصية يمكنها، ليس فقط أن تكون ما فعله الشخص فى حياته، بل ولا ما فكر فيه واسترعى انتباهه، ولكنها أيضًا سيرة حديثه الشخصى مع نفسه، عن علاقتها بنفسها وبالعالم، وهذا هو ما اهتم به بودلير فى يومياته، التى هى أيضًا ليست تأريخًا يوميًا للأحداث، وإنما لمعمل الأفكار والانفعالات فى لحظة لامسئولية فيها أمام أحد من الخارج. لحظة للعب، للغضب والضحك والتساؤل فى آن.

هـ . ح

IV ـ ملاحظات حميمية

I ـ ملاحظات حول السيرة الذاتية.

طفولة: أثاث قديم على طراز لويس السادس عشر، قنصلية، ألوان الباستيل،



مجتمع القرن الثامن عشر. بعد ١٨٣٠م، مدرسة ليون، لطمات، عراك مع المدرسين والزملاء، أسًى ثقيل.

عودة إلى باريس، مدرسة وتربية حمِىّ (**الجنرال أوبيك**).

شباب: طرد **لوى لو جران**، تاريخ البكالوريا.

سفر مع حمِىّ فى ال «بيرينيه»

حياة حرة فى باريس، بداية العلاقات الأدبية: **أورلياك، جيرار، بالزاك، لوفافاسير، دولانوش**. سفر إلى الهند:أولى المغامرات، باخرة منزوعة الصوارى؛ **موريس**، جزيرة بوربون، مالابار، سيلان، هندستان، كاب؛ نزهات سعيدة.

المغامرة الثانية: العودة على باخرة بلا مؤن وتنحدر لأسفل. العودة إلى باريس؛ ثانى العلاقات الأدبية: **سان بوف، هوجو، جوتييه، أسكيروس.**

صعوبة لفترة طويلة لكى أجعل نفسى مفهوماً لدى مدير أية جريدة.

نزوع دائم منذ الطفولة لكل المعروضات التشكيلية.

انشغال متعاقب بين الفلسفة والجمال فى النثر والشعر؛ علاقة متواترة، متبادلة بين المثالى والحياة.

يوميات بودلير

1 ـ طلقات

1

حتى إن لم يعد الله موجوداً، سيبقى الدين مقدساً وإلهياً.

الله هو الكائن الوحيد الذى، لكى يحكم العالم، لا يحتاج حتى لأن يوجد.

ما يخلقه الذهن أكثر حياةً مما تخلقه المادة.

الحب هو طعم الفجور، بل ولاتوجد أى متعة نبيلة لايمكنها أن تصل إلى الفجور.

أثناء العرض، أو فى حفل راقص، كل فرد يستمتع بكل شيء.

ماهو الفن؟ فجور.

متعة الوجود وسط الجموع تعبير غامض عن متعة مضاعفة الأرقام .. كل شيء عدد، العدد موجود فى كل شيء، موجود فى الفرد، السكْر عدد. عند الرجل الناضج، يجب أن تحل الرغبة فى التركيز المثمر محل الرغبة فى الضياع.

يمكن أن يشتق الحب من شعور بالجود: الرغبة فى الفجور؛ لكنه سرعان ما تفسده الرغبة فى الامتلاك. يريد الحب لو يخرج من نفسه، لو يختلط بضحيته، اختلاط منتصر بمهزوم، ولكن فيه محافظة على امتيازات الغازى.

اللذة الحسية للقواد تنبع فى الوقت ذاته من الملائكية ومن الملكية رحمة وافتراس، بل هما لذات مستقلة عن الجنس، عن الجمال، عن النوع الحيوانى.

الحلكة الخضراء فى مساءات رطبة فى الفصل الجميل (la belle saison).

فى التعبيرات الشعبية، يكمن تفكير شديد العمق، عمق الحفرة التى حفرتها أجيال من النمل.

حادثة «الصياد» مرتبطة بالعلاقة الحميمة بين الافتراس والحب.

II

طلقات ـ عن تأنيث الكنيسة كسبب فى سلطتها الكلية

عن اللون البنفسجى (حب مستوعَب، غامض، محتجب، لون الراهبة).

القس رحب لأنه يجعل الجموع تعتقد فى أشياء عجيبة.

فلترغب الكنيسة فى فعل كل شيء، فى أن تكون كل شيء، إنه قانون العقل البشرى.

الشعب يعبد السلطة.

القساوسة هم حماة وأنصار الخيال.

بودلير



التاج والمذبح، حكمة الثوريين.

و. ج، أو المغامرة الفاتنة.

النشوة الدينية للمدن الكبيرة.

وحدة الوجود. أنا، هو الكل، والكل، هو أنا

دوامة.

III

طلقات ـ أظن أننى قد دونت من قبل فى ملاحظاتى أن الحب شديد الشبه بعملية تعذيب أو عملية جراحية. لكن هذه الفكرة يمكنها أن تتطور بأكثر الطرق مرارة. حتى عندما يكون المتحابان مأخوذين بشدة وممتلئين بالرغبات المتبادلة، سيكون واحد منهم أكثر هدوءاً من الآخر، أو أقل انجذاباً إلى الآخر. سيكون هو، أو ستكون هى، الجّراح، أو عامل المقصلة؛ وسيكون الآخر هو التابع، الضحية. هل تسمعون تلك التنهدات، مقدمات مأساة الخزى، تلك الرعشات، تلك الصرخات، اللهاثات؟ من الذى لم يتلفظ بها، من الذى لم ينتهبها قهراً من أحد؟ وما الذى تجدونه الأسوأ فى سؤال الذى يطرحه معذبون مجيدون لعملهم؟ هذه العيون الناعسة المضطربة، هذه الأطراف التى تظهر عضلاتها وتتصلب كأنها تحت تأثير بطارية مجلفنة، السكْر، الهذيان، الأفيون، فى أكثر نتائجه هياجاً، لن يعطوكم بالتأكد مثل هذه النماذج المخيفة، الغريبة . والوجه البشرى، الذى كان أوفيد يعتقد أنه تشكل بطريقة تعكس أضواء النجوم، ها هو ذا لا يمثل إلا تعبيراً عن الافتراس المجنون، أو يرتخى فى نوع من الموات، فأنا / أعتقد، بلا شك أننى سأرتكب محرماً باستخدام كلمة «نشوة»، عند الإشارة إلى هذا النوع من التحلل.

لعبة مفزعة حين يضطر على أحد اللاعبين أن يفقد السيطرة على نفسه!

ذات مرة، طرح أمامى سؤال، فيما تكون متعة الحب العظمى، أجاب أحدهم طبعاً فى التلقى، والبعض الآخر: فى بذل الذات ـ هذا يتحدث عن لذة الكبرياء؛ ـ والآخر عن لذة التواضع، كل هؤلاء القذرين كانوا يتحدثون كأنهم يقتدون بيسوع المسيح ـ وفى النهاية، كان هناك رجل طوبوى صفيق أكد أن المتعة العظمى فى الحب هى تكوين مواطنين للوطن.

أما أنا، فأقول: اللذة الوحيدة، والأسمى فى الحب تكمن فى اليقين من فعل الشر، ويعرف الرجل والمرأة، منذ الولادة، أنه فى الشر وحده تكمن كل لذة.

IV

أبعاد، طلقات، مشاريع ـ الكوميديا على طريقة سيلفستر باربورا والخروف.

خلق شونافار نموذجاً فوق بشرى.

تمنياتى للوفايان.

مقدمة، مزيج من الصوفية والابتهاج.

الأحلام، ونظريات الحلم على طريقة سويدنبورج.

تفكير كومبيل (The conduct of life).

تركيز.

قوة الأفكار الراسخة.

الصراحة المطلقة، وسيلة للبساطة .

حكى أشياء مضحكة بأسلوب فخم..

V

طلقات، اقتراحات ـ عندما يأوى رجل إلى فراشه، يرغب أغلب أصدقائه فى دخيلتهم أن يروه يموت، البعض لكى يتأكدوا أن صحته أكثر ضعفًا من صحتهم، والبعض الآخر، وبغير اكتراث، على أمل دراسة حالة احتضار.

رسم الأرابيسك هوأكثر الرسوم. روحية.

VI

طلقات، اقتراحات ـ يحقق رجل الآداب ثروة ويعطى حس الرياضة الذهنية.

رسم الأرابيسك هو أكثر الرسوم مثالية.

نحن نحب النساء بقدرُ ما هن غريبات عنا. حب النساء الذكيات هو متعة اللوطى، هكذا تستبعد المتعة الحيوانية اللواطة.

روح الدعابة يمكنها ألا تستبعد مع المحبة، لكن ذلك أمر نادر.

الحماس تجاه أى شىء غير المجردات، علامة على الضعف والمرض.

النحافة أكثر عرياً، وأقل احتشاماً من السمنة.

VII

سماء مأساوية ـ صفحة ذات طبيعة مجردة تطلق على كائن مادى.

الإنسان يشرب الضوء مع الجو، هكذا يكون الشعب على حق فى قوله: إن هواء الليل ضار للعمل. الشعب مولود عابداً للنار.

صواريخ نارية، حرائق، مشعل حرائق.

إذا افترضنا من وُلد عابداً للنار، من ولد مجوسيًا، يمكننا أن نخلق أحداثًا جديدة.

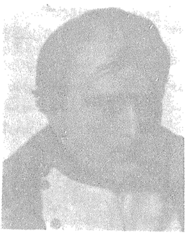
VIII

احتقار المتعلق بالوجوه يكون ناتجًا لخسوف الوجوه نتيجة لاختفاء الصورة الحقيقية تحت الهلاوس التى تتولد عنها.

لتعرف إذن متع حياة مُرة، صل، وصل بلا توقف، الصلاة وعاء للقوة، (مذبح الإرادة ـ ديناميكية معنوية ـ شعوذة الأسرار ـ صحة الروح) .

الموسيقى تقتحم السماء.

كان جون جاك يقول: إنه لا يدخل مقهى إلا بشىء من الانفعال. بالنسبة للطبيعة الخجول، الضبط المسرحى يشبه إلى حد ما محكمة جهنم.



نابليون

ليس للحياة إلا سحر حقيقى واحد: سحر اللعب، وماذا لو كان يتساوى بالنسبة لنا أن نكسب أو أن نخسر؟

IX

اقتراحات، طلقات رغمًا عنها ـ لا يكون للدول رجال عظماء إلا برغم أنفها، ـ كالعائلات، إنهم يبذلون قصارى جهدهم كى لا يكون لديهم رجال عظماء، وهكذا، يحتاج الرجل العظيم، لكى يبقى ، أن يمتلك قوة هجوم أكبر من قوة المقاومة التى ينميها ملايين الأفراد.

فيما يتعلق النعاس، مغامرة كئيبة كل الليالى، يمكننا أن نقول إن البشر ينامون يوميًا بجرأة ستكون غير معقولة إذا لم نكن ندرك نتائج الجهل بالخطر.

X

توجد جلود سميكة لا يكون احتقارها انتقاماً.

أصدقاء كثيرون، قفازات كثيرة، من أحبونى كانوا أناسًا محتقَرين، بل ويمكننى القول إنهم يستحقون الاحتقار، ذلك إن كنت أتمسك بتملق الرجال الشرفاء.

جيراردان يتكلم اللاتينية Pecudesque locutae.

كان ينتمى إلى «مجتمع» جاحد بإرساله لـ «روبير هودان» إلى العرب لكى يثنيهم عن المعجزات.

XI

هذه البواخر الجميلة الكبيرة، المتأرجحة (التى تتخايل) بصورة غير ملحوظة فوق المياه الساكنة، هذه البواخر المتينة، تبدو وكأنها متعطلة تشعر بالحنين، ألا تخبرنا بلغة صامتة: متى نرحل إلى السعادة؟

عدم إغفال الجانب الخرافى، السحرى والروائى فى الدراما.

الأوساط، الأجواء، التى يجب على قصة بكاملها أن تغمس فيها، (انظر «أوشير» وراجعه على الأحاسيس العميقة الناتجة عن الحشيش والأفيون).

XII

ألا توجد حماقات فى الرياضيات ومجانين يعتقدون أن حاصل جمع اثنين واثنين يساوى ثلاثة؟ بصيغة أخرى، هل يمكن للهلوسة، إن لم تكن هذه الكلمات لا تتناسق (أن تتزاوج فيما بينها معًا)، أن تقحم فى الأشياء منطقًا خالصاً؟ إذا حدث أنه، عندما يعتاد المرء الكسل، الحلم، واللا مبالاة، لدرجة أن يؤجل الأشياء المهمة إلى الغد، ثم يوقظه آخر ذات صباح بأن يضربه ضربات قوية، يضربه بلا رحمة حتى إنه لا يستطيع العمل من أجل الاستمتاع، يعمل ذلك الرجل بسبب الخوف، وهذا الآخر، الذى يضربه، ألا يكون صديقه بحق، وصاحب فضل عليه؟ من جهة أخرى، يمكننا أن نؤكد أن المتعة ستأتى فيما بعد، مثلما يقال بالضبط: الحب يأتى بعد الزواج.

بالطريقة نفسها، القديس الحقيقى فى السياسة هو الذى يضرب ويقتل الشعب، من أجل مصلحة الشعب.

الثلاثاء ١٣ مايو ١٨٥٦

أخذ نسخ من **ميشيل**.

الكتابة إلى **مون**،

إلى **أورييس**،

إلى **ماريا كليم**.

إرسال إلى **مدام دوماى** لمعرفة إذا كانت **ميراس**...

من لا يكون مشوهاً بدرجة بسيطة، يبدو وكأن لا شعور له، من هنا ينتج أن الشذوذ، أى غير المتوقع، المفاجأة، والدهش هما جزءان أساسيان وصفتان مميزتان للجمال.

بودلير



XIII

ملحوظات، طلقات ــ ليس **تيودور دو بانفيل** مادياً بالضبط، إنه تنويرى.

تمثل أشعاره الأوقات السعيدة.

فى كل خطاب إلى دائن، اكتبوا خمسين سطراً عن موضوع فوق ــ أرضى، وستحصلون على النجاة.

ابتسامة كبيرة فى وجه عملاق جميل.

XIV

عن الانتحار وعن جنون الانتحار مع الأخذ فى الاعتبار علاقتهما بالإحصاء، بالطب و الفلسفة.

بريير دو بواسمونت

ابحث عن الفقرة: «العيش مع كائن لا يحمل لكم إلا النفور...»

بورتريه «**سيرين**»، لـ «**سيناك**»، بورتريه «**ستاجيير**» لـ «**سان جون كريسوستوم**». الأسيديا، مرض الرهبان. الـ Taedium vitae ...

XV

طلقات ــ ترجمة وشرح «الهوى» يعيد كل شىء إليه.

الاستمتاع الروحى والجسدى الذى يسببه الرعد، الكهرباء والصاعقة، يسمم ذكريات عاطفية، حالكة، ذكريات السنوات الماضية.

XVI

طلقات ــ وجدت تعريف ما هو «جميل»، «الجميل» الذى يخصنى.

إنه شىء مضطرم وحزين، شىء غير محدد إلى حد ما، يترك الأمر للصدفة، سوف أطبّق، إذا أردنا، أفكارى على شىء محسوس مثلا، على الشىء الأكثر إثارة للاهتمام فى المجتمع، على وجه امرأة، رأس مغوٍ وجميل، رأس امرأة، أقصد، إنه رأس يجعلنا نحلم فى الوقت ذاته ــ لكن بصورة مختلطة ــ باللذة والحزن؛ رأس يحمل فكرة شجن متراخ، بل ومرهق ــ أو فكرة نقيضة، أى بالنشاط، برغبة فى الحياة، مجتمعة مع مرارة مرتدة عائدة، كأنها تأتى من قمع أو يأس، الغموض والندم هما أيضًا من صفات «الجمال».

لا يحتاج رأس رجل أن يحتوى ــ فى عين رجل بالطبع ــ باستثناء عيون النساء ــ هذه الفكرة عن اللذة، التى تجعل وجه المرأة إثارة وجاذبية بقدر جاذبية الوجوه التى تبدو عموماً أكثر شجناً، لكن هذا الرأس يحوى أيضًا شيئًا مضطرمًا وحزيناً، ــ احتياجات روحية ــ طموحات مكبوتة بصورة مظلمة ــ فكرة عن القدرة الغاضبة وإلى استخدام أحيانا بعض الأفكار عن اللا حساسية منتقمة (لأن النموذج المثالى للغندور لا يمكن إغفاله فى هذا الموضوع)، فى بعض الأحيان أيضًا ــ وهو واحد من صفات الجمال الأكثر إثارة للاهتمام ــ الغموض، وأخيراً «لكى تكون عندى الشجاعة لأعترف إلى أى مدى أرانى جديداً فى علم الجمال»، التعاسة، لا أزعم أن «السعادة» لا يمكنها أن تنضم إلى «الجمال» لكننى أقول إن «السعادة» تعتبر واحدة من زيناتها الأشد فجاجة، غير أن «الشجن» يمكننا أن نقول

إنه الصورة المصاحبة، لدرجة أننى لا أفهم أبداً (هل مخى مرآة مسحورة؟) نموذجًا من «الجمال» لا يحتوى على «تعاسة» مستنداً إلى (سيقول البعض مهوّس بـ) تلك الأفكار، يمكننا أن نفهم أنه قد يكون من الصعب علىّ ألا أخلص إلى ذلك من أن النموذج الأمثل «للجمال» الذكورى هو «الشيطان» ـ على طريقة «ميلتون».

XVII

ظلقات ـ عبادة الذات/ انسجام شاعرى فى الطبع/ الحفاظ على الخصائص والمواهب/ تنمية كل المواهب.

طقس (السحر، الشعوذة المستدعية).

التضحية والتمنيات هما الصيغتان الأسمى ورمزا التبادل.

ميزتان أدبيتان أساسيتان: خارق للطبيعة والمفارقة، لمحة بصر فردية، ملمح فيه تتماسك الأشياء أمام الكاتب، ثم انعطاف ذهنى شيطانى. الخارق للطبيعة يستوعب اللون العام والنبرة، أى الكثافة، الصوتيات، الشفافية، التذبذب، العمق والدوى فى المكان والزمان.

توجد لحظات فى الوجود يكون فيها الزمن والامتداد أكثر عمقًا من الشعور بالوجود المتزايد بشدة.

من السحر المستخدم فى استحضار عظماء الموتى، إلى استرداد وتحسين الصحة.

الإلهام يأتى دائماً عندما يريده المرء، لكنه لا يرحل دائماً عندما يريد المرء.

عن اللغة والكتابة معتبرين كعملية سحرية، شعوذة مستحضرة.

عن الهواء فى المرأة.

الهواءات الفاتنة التى تصنع الجمال، هى:

هواء سئيم،

هواء ملول،

هواء متبخر،

هواء وقح،

هواء بارد،

هواء النظر فى الداخل،

هواء الهيمنة،

هواء الإرادة،

الهواء الشرير،

الهواء السقيم،

الهواء القط، الطفولة، اللا مبالاة، والشر ممتزجة.

فى بعض الحالات التى تكاد تكون خارقة للطبيعة، يعبر عمق الحياة عن نفسه جملة واحدة فى المشهد، مهما يكن العادى عادياً جداً الذى نراه أمام عيوننا، يتحول إلى «رمز» له.

لأننى كنت أعبر «البولفار» وأقوم بشىء من الاندفاع فى تفادى السيارات، انفصلت عنى هالتى وسقطت فى وحل الرصيف، لحسن الحظ كان لدى الوقت الكافى لالتقاطها؛ لكن الفكرة التعسة تسللت إلىّ وبعد مرور لحظة طرأ على ذهنى ومنذ ذلك فأل سيئ، ، ومنذ ذلك الحين لم ترد الفكرة أن تتركنى أبداً؛ ولم تترك لى أية راحة طوال النهار.

عن طقس من الذات فى الحب، من وجهة نظر الحالة الصحية، والصحة العامة ، الصحة، الزينة، النبل الروحى واللباقة.

Self-purification and anti-humanity

التطهر الذاتى وضد الإنسانية

يوجد فى فعل الحب شبه كبير بالتعذيب أو بعملية جراحية.

يوجد فى الصلاة عملية سحرية.

الصلاة هى إحدى القوى الديناميكية الفكرية، فى ذلك شىء شبيه بشحن كهربائى.

المسبحة وسيط، أداة نقل؛ إن الصلاة فى متناول الجميع.

العمل، كقوة متزايدة ومتراكمة، له فوائد كرأس المال، فى القدرات مثلما فى النتائج.

اللعب، حتى الذى يوجهه العلم، هو قوة متقطعة، سوف يهزمها العمل، بقدر ما هو مثمر، وإن كان قليلا، لكنه مستمر.

لو طلب شاعر من الدولة حق امتلاك بعض البرجوازيين فى حظيرته، لدهشنا كثيراً ، إلا أنه إذا طلب برجوازى شاعراً مشوياً، لوجدنا ذلك طبيعياً.

فهو لن يصدم بذلك زوجاتى وبناتى وأخواتى.

بالأحرى سيطلب إليه السماح بتقبيل ساقه وسوف يستغل الظروف لكى يقبل تلك الساق الجميلة فى وضع ، يرسم دورانها بوضوح على الشمس الغاربة.

«مينيت، حسنوت، مسنوى، القطى ذئبى، قردى، القرد الكبير، الثعبان الكبير، القرد الصغير الحزين».

نزوات لغوية كثيرة التكرر كهذه، ذات النداءات الحيوانية المعتادة تشهد بوجود الجانب الشيطانى فى الحب. الشياطين أليس لهم شكل الحيوانات جمل كازوت ـ جمل، إبليس، وامرأة.

رجل يذهب إلى الرماية بالمسدسات، بمصاحبة زوجته، يضبط دمية، ويقول لزوجته: أتخيلها أنت، يغلق عينيه ويصيب الدمية، ثم يقول، مقبلا يد صاحبته: ملاكى العزيز،لأشكرك بالأصالة عن نفسى!.

عندما أكون استلهمت القرف والفزع العالميين، أكون قد غزوت الوحدة.

هذا الكتاب لم أكتبه لنسائى، لبناتى ولا لأخواتى.لدىّ قليل من الأشياء.

ـ هناك جلود سميكة، والتى معها لا يكون الاحتقارسوى متعة.

ـ كثير من الأصدقاء، كثيرٌ من القفازات، من الخوف، من الجرب.

ـ الذين أحبونى كانوا أناساً محتقرين، بل ويمكننى أن أقول، باعثين على الاحتقار، إذا كنت أتمسك بتملق الرجال الشرفاء.

الله فضيحة، فضحية تجلب.

XVIII

طلقات ـ لا تحتقروا حساسية أحد، حساسية كل فرد هى عبقريته.

لا يوجد غير مكانين ندفع فيهما للحصول على حق الصرف: المراحيض العامة والنساء.

بمعاشرة غير شرعية محمومة، يمكن استنتاج متع العائلة الشابة.

الميل للنساء قبل الأوان، كنت أخلط بين رائحة المعطف الفرو ورائحة النساء، أتذكر... فى النهاية، أحببت أمى لأناقتها، كنت إذن غندوراً قبل الأوان.

أجدادى، أغبياء أو متحذلقين، يسكنون شققًا فخمة، وكلهم ضحايا الرغبات العنيفة.

البلاد البروتستانتية ينقصها عنصران لا استغناء عنهما لسعادة الإنسان : حسن التربية الزينة والإخلاص.

المزج بين الفج والمأساوى جميل بالنسبة للذهن، كالتنافر فى أذن سئيمة.

المسكر فى الطعم الردىء، هو المتعة الأرستقراطية فى عدم الإسعاد.

ألمانيا تعبر عن الأحلام بالخط مثلما تعبر عنها إنجلترا بالمنظور.

يوجد الأسمى فى توالد السامى للأفكار، انتفاضة عصبية يتم الشعور بها فى المخيخ.

إسبانيا تضع فى الدين الوحشية الطبيعية للحب.

بودلير



إسلوب ـ الملحوظة الأبدية، الأسلوب الأبدى والعالمى. **شاتوبريان، ألفونس راب، وإدجار بو.**

XIX

طلقات، اقتراحات ـ لماذا لا يحب الديمقراطيون القطط، من السهل أن نستنتج، القط جميل، يذكّر بالأفكار المرتبطة بالرفاهية، النظافة، اللذة، الخ...

XX

طلقات ـ القليل من العمل، متكرراً ثلثمائة خمساً وستين مرة، يجلب ثلثمائة وخمساً وستين قليلا من المال، أى مبلغ ضخم فى الوقت نفسه، نكون قد صنعنا المجد.

كذلك، جموع من المتع الصغيرة تشكل السعادة.

خلق التافه هو العبقرية، علىّ أن أبدع ما هو تافه.

ـ الكونسيتو عمل رائع.

ـ نبرة **ألفونس راب.**

ـ نبرة البنت المتحفظة (يا جميلتى! جنس متقلب!).

ـ النبرة الأبدية.

تلوين مطبوخ، رسم عميق التقطيع.

البريمادونا والصبى الجزار.

أمى رائعة؛ يجب الحذر منها وإسعادها.

المتكبر هيلدبران.

قيصرية **نابوليون III**. (جواب إلى **إدجار نيى**). البابا، والإمبراطور.

XXI

طلقات اقتراحات ـ أن تعهد بنفسك إلى الشيطان. ما يكون هذا؟

ما الذى يمكنه أن يكون أكثر عبثاً من «التقدم»، بما أن الإنسان، مثلما أثبتته الأحداث اليومية، دائمًا يشبه ويتساوى مع الإنسان، أى دائماً فى الحالة الوحشية! ماذا تكون مخاطر الغابات والبرارى بجانب الصدمات والصراعات اليومية للحضارة؟ الرجل يعانق غرته فى الشارع أو يوخز فريسته فى الغابات المجهولة، أليس هو نفسه الإنسان الأزلى، أى الحيوان المفترس الأمثل؟

ـ يقال إن عندى ثلاثين عامًا؛ لكن إذا عشت ثلاث دقائق فى واحدة...، ألا يكون عندى تسعون عاما.

.. العمل، أليس هو الملح الذى يحافظ على أرواح المومياوات؟

بداية رواية، بداية موضوع فى أى مكان، و، لكىّ تكون هناك رغبة فى الانتهاء منه، يبتدئ بجمل شديدة الجمال.

XXII

طلقات ـ أظن أن الفتنة اللانهائية والغامضة التى تقبع فى تأمل باخرة، وبالأخص باخرة فى حالة حركة، تستند فى الحالة الأولى إلى الانتظام والسيمترية، اللذين يعتبران واحداً من الاحتياجات الأساسية للعقل بدرجة التعقيد نفسها والتناغم وفى الحالة الثانية، يرجع ذلك إلى التضاعف المطّرد، وتوالد كل المنحنيات والصور الخيالية التى

تحدثها العناصر الواقعية للمادة فى الفضاء المكانى.

الفكرة الشعرية، التى تتصاعد فى سطور من عملية الحركة، هى فرضية كائن واسع، شاسع، معقد، لكنه متناغم، لحيوان مفسم بالعبقرية، يعانى ويتنهد كل التنهدات وكل الطموحات البشرية.

شعوب متحضرة، الذين تتحدثون دائمًا ببلاهة عن الوحشى وعن البربر، سرعان ما كما يقول عن دو أوريفيل، ما لن تساووا حتى بما يكفى لكى تكونوا مشركين.

الرواقية، دين ليس له إلا قربان واحد: الانتحار.

تقبل قبواً للدفن للدعابة الغنائية أو السحرية، للبانتومايم، وترجمة ذلك فى رواية جادة، إغراق الكل فى جو غير عادى، وحالم، ـ فى جو الأيام الكبرى، ليكن شيئًا مهدهداً، ـ بل ومطمئنًا فى العشق، مناطق من «الشعر» الخالص.

أخذ يبكى، منفعلا عند التواصل مع هذه الملذات التى تشبه الذكريات، وقد خفف من حدتها فكر الماضى سيئ الملء، بكثير من الأخطاء، من الشجارات، وأشياء نخفيها بالتبادل؛ وسالت دموعه الحارة، فى الظلمات، على الكتف العارية لعزيزته التى لاتزال عشيقة جذابة. ارتعدت، وشعرت بنفسها، هى الأخرى، وقد تأثرت. كانت الظلمات تؤكد فناءها وغندرتها كامرأة باردة. هذان المخلوقان خائرا القوى، بل ومازالا يعانيان بقايا نبلهما تحاضنا بتلقائية، خالطين وسط أمطار دموعهما وقبلاتهما أحزان الماضى بآمال المستقبل الغير الأكيدة. من الممكن أن نستنتج أنه لم تكن لذتهما أبدا رقيقة إلى هذه الدرجة بالنسبة لهما، إلا فى هذا الليل الشجِن، وليل الندم.

عبر سواد الليل، نظر خلفه إلى السنين الخوالى، ثم ألقى بنفسه فى ذراعى صديقته المخطئة، لكى يجد فيهما العفو الذى منحه إياها.

كثيراً ما يفكر هوجو فى بروميثيوس، يصنع نسراً متخيلا على صدر لا يوخزه إلا الكيّات اللا فائدة، ثم، هلوسات متعقدة، متنوعة لكنها تتبع خطواً متنامياً يصفه الطبيب، فيظن أنه بسبب الهمة الآتية من العناية الإلهية حلت سانت هيلينا محل جيرسى.

ذلك الرجل قليل الرثاء والأثيرية لدرجة تمكنه أن يخيف موثق العقود نفسه.

هوجو، كهنوت، جبينه منحن دائمًا شديد الانحناء لدرجة أنه لا يرى شيئًا، ماعدا سرته.

.. من الذى ليس كهنوتاً هذه الأيام؟ الشباب أيضاً كهنوت، لمن يتحدثون عن الشباب.

وما الذى لا يعتبر صلاة؟ التغوط صلاة، للذين يعبرون عن الديمقراطيين، عندما يتغوطون.

م. دى بونتمارتان، رجل يبدو عليه دائما أنه آت من قريته..

الإنسان، أى كل فرد، يعتبر شديد الفساد بشكل طبيعى لدرجة أنه يعانى الانحطاط الكونى أقل مما يعانى استقرار تراتبية معقولة.

سوف ينتهى العالم، السبب الوحيد الذى قد يمكنه أن يدوم لأجله هو أنه موجود. ما أضعف هذا السبب بالمقارنة بكل الأسباب التى تزعم العكس، خصوصًا هذا السبب: ما الذى سيقوم به الكون من الآن فصاعداً تحت سمائه؟ فبافتراض استمراره فى الوجود على المستوى المادى، هل سيكون هناك وجود جدير بتلك التسمية وبهذا الـ «قاموس» التاريخى؟ لا أدعى أن العالم سينحصر فى مستعمرين وفوضى هزلية لجمهوريات جنوب أمريكا، قد نعود نحن أنفسنا إلى الحالة الوحشية، ونذهب إلى أنقاض حضارتنا المعشوشبة، بحثًا عن المرعى، بمسدس فى اليد. كلا؛ لأن هذه المغامرات تفترض طاقة حيوية لاتزال، صدًى للعصور الأولى مثل جديد وضحايا جدد للقوانين الأخلاقية التى لاترحم، وسوف نفنى فى الأماكن التى تخيلنا أننا عشنا فيها. ونتحول إلى أمريكيين بفعل الميكانيكية لدرجة كبيرة، سيحل التقدم فينا كل الأجزاء المعنوية، ولا شيء بين أحلامنا الدموية المحرمة كانت أم ضد الطبيعة الطوباوية، لن يماثل نتائجها الإيجابية. أطلب من كل إنسان يفكر أن يدلنى على ما الذى يبقى من الحياة. أظن أن الحديث عن الدين غير مجدٍ، كذلك البحث عما يتبقى منه، بما أن الجهد المبذول فى نفى وجود الله هو الكارثة الوحيدة فى تلك المادة. تلاشت الملكية بالقوة مع إلغاء حق البكورية؛ لكنه سيجيء زمن تنتزع فيه البشرية، كغول منتقم، آخر قطعة منها من الذين يظنون أنهم ورثة شرعيون للثورات. حتى ذلك لن يكون أقصى الشرور.

يمكن للخيال البشرى أن يفهم بقليل من المعاناة جمهوريات أو دولا أخرى ذات صبغة جماعية، جديرة ببعض الأمجاد، إذا كان يتحكم فيها رجال مقدسون، بعض الأرستوقراطيين، ولكن ليس بالضرورة تتحكم فيها مؤسسات سياسية تنتج عن أنقاض كونية أو تقدم كونى؛ فالتسمية لاتهم، سيحدث ذلك بخزى القلوب. هل أحتاج لأن أقول إن القليل الذى سيتبقى من السياسة سوف يتخبط متألمًا بين الحواجز الحيوانية العامة، وإن الحكومات سوف تدفع، لكى تتدارك أمرها وتنشئ ولو ظل نظام، أن تتبع أساليب تقشعر لها إنسانيتنا الحالية، التى صارت مع ذلك أكثر صلابة؟ إذن سيترك الابن أسرته، لا فى سن الثامنة

عشرة، ولكن فى الثانية عشرة، ينهبه نضجه المبكر، سيتركها، ليس من أجل البحث عن مغامرات بطولية، ولا خلاص جمال محبوس فى برجه، ولا ليبنى كوخاً حقيراً تعبيراً عن أفكار أسمى، بل لكى يؤسس تجارة، لكى يغتنى، وينافس أباه الفاسد، المؤسس والمحرك لجريدة تنشر التنوير، وسوف يعتبر جريدة «القرن» تدعم الخرافات، إذن، فالمتجولون غير المصنفين طبقيًا، الذين صار لهم بعض العشاق يدعونهم أحيانًا بالـ «ملائكة»؛ بسبب، وحمداً للسبب، الدوار الذى يبرق، نور الصدفة، فى وجودهم المنطقى كوجود البشر ـ هؤلاء أقول، لن يمثلوا بعد ذلك إلا حكمة بلا رحمة، حكمة تحكم كل شىء، إلا المال، كل شىء حتى «أخطاء المعنى»!. ما أقوله إذن هو أن ما يشبه الفضيلة هو كل ما لن يعتبر توقًا إلى **بلوتوس** الذائع الصيت، الساذج، سوف تحرم العدالة إذن فى ذلك العصر المحظوظ، هذا إذا قدر لها أن توجد، فسوف توجد لتحرم المواطنين غير القادرين على تكوين ثروة، وستدخل زوجتك، أيها البرجوازى، نصفك الآخر، عفيفتك، التى تقطر الشعر من شرعيتها لك، ستدخل فى شرعية فساد لا يؤنبها عليه أحد من الآن فصاعداً، وستصبح حارسة ساهرة ومحبة

بودلير



لخزينتك، مثلا أعلى وخالصًا للمرأة المحافظة، وابنتك التى بطريقة طفولية، ستحلم فى مهدها أن تنفق على نفسها مليونا، وأنت نفسك، أيها البرجوازى، الذى ستصبح أقل شاعرية مما أنت عليه اليوم، لن تجد فى نفسك شيئًا لتردده؛ ولن تندم على شىء، فهناك أشياء فى الإنسان، تشتد بأساً ورخاء بقدر ما يرق الآخرون ويقللون من أنفسهم؛ وبفضل تقدم هذه الأيام، لن يتبقى فى داخلك إلا الأمعاء! قد تكون تلك الأيام قريبة جداً؛ بل ومن يدرى، لعلها قد أتت، فماذا لو كان سمك طبيعتنا ليس بالمعوق الوحيد الذى يمنعنا عن مدح الوسط الذى نتنفس فيه؟.

بالنسبة لى، أنا الذى أشعر أحيانًا فى نفسى بسخف الدبى، أعرف أننى لن أصل أبداً إلى الرحمة التى يتميز بها الطبيب، ضائعًا فى هذا العالم النذل، متماسًا مع الجموع، أشبه برجل مرهق عينه لا ترى ما فى الخلف، فى السنين الخوالى، إلا تقززاً ومرارة، وأمامه، لا يرى غير رعد لا يحتوى على جديد، لا معرفة ولا ألم، فى المساء الذى سرق فيه هذا الرجل بعض أوقات المتعة من القدر، يهدهد هضمه، يكثر من نسيان الماضى بقدر المستطاع ـ يسعد بالحاضر ويرضخ للمستقبل، نشوان ببرودة دمه وغندرته، فخوراً بأنه ليس منحطًا بقدر انحطاط المارة، يقول لنفسه، متأملا دخان سيجارته: «ما الذى يهم فى تحديد إلى أين تذهب هذه الضمائر؟».

أظن أننى نبعت مما يسميه رجال الوظائف، المشهيات*. مع ذلك، سأترك هذه الصفحات، ـ لأننى أريد أن أؤرخ لغضبى. ■

ت : هدى حسين
مراجعة: نهى أبو سديرة

* hors-d'oeuvre بالفرنسية، والتى تعنى حرفيًا خارجا عن نسق العمل الرئيسى.

الفصول والغايات

السيرة الذاتية بين الخيال والحقيقة!



أغنية الشعر

قا «كان جيته صادقاً حقاً، موفقاً أعظم التوفيق، حين أطلق على ترجمته لنفسه اسم «**الشعر والحقيقة**»، فكل ترجمة ذاتية، مهما يكن من دقة صاحبها، وبراعته فى الوصف، وقدرته على التحليل والتصوير؛ ومهما يكن من حرصه على أن يكون صريحاً عارى الصراحة، قاسياً فى تشريح نفسيته والكشف عن نواحى حياته الحساسة المستورة، هى لابد من مزيج اشترك فى تكوينه عاملان متعارضان هما الحقيقة والخيال، وكلا العاملين ضرورى، وكلاهما أيضا صادق»(١). وهكذا كان «**الشعر والحقيقة**» **لجيته** و«اعترافات» **چاك جاك روسو** و«سيرة» **تولستوى واستندال والقديس أوجسطين واسبنسر ونيتشه وبنفنوتو اتشليش وكيركجورد ونوفاليس وإدوارد جيبون وإدموند جيبون وإدموند جورس وچورج صاند وإرنست رينان** وغيرهم من الكتاب والفنانين والمفكرين والعلماء والفلاسفة الغربيين على مر التاريخ الحديث وقبل الحديث.

وأما فى الثقافة العربية فقد سادت الحقيقة الخيال فى ترجمة الذات لنفسها.

«ومن هنا كان الشعور بالشخصية لدى أصحاب الروح السامية شعوراً غامضاً بعض الغموض، مضطرباً قد خلا من القوة والوضوح، لأن الشعور بالشخصية قائم على الشعور بالوحدة بين أجزاء الحياة الروحية لفرد ما من الأفراد. وعلى متانة هذه الوحدة تتوقف قوة هذا الشعور. وعلى قدر هذه القوة فى الشعور يكون التعبير عنه والتحدث به»(٢) وهكذا لم يهتم العرب بفن الترجمة الذاتية. «والكتّاب فى العربية الذين كتبوا فى هذا الباب قليلون وأغلبهم ليسوا عرباً خلّصا بل ينتسبون إلى الجنس الآرى من فرس وموال على اختلاف أجناسهم؛ وحتى هذا القليل الذى كتبوه لم يبلغ الغاية التى قصد إليها من هذا النوع من الأدب»(٣).

والكتاب فى العربية الذين كتبوا فى هذا الباب هم **محمد بن زكريا الرازى** الطبيب الفيلسوف المشهور **وابن الهيثم وابن سينا وأبو حامد الغزالى والحارث المحاسبى** (المتوفى سنة ٢٤٣) **وعلى بن رضوان المصرى وابن أبى أصيبعة وعلى بن زيد البيهقى وياقوت الحموى وأحمد بن على بن المأمون وعمارة بن أبى الحسن الحاكمى وعبد اللطيف البغدادى** وغيرهم ممن كتبوا الترجمة الذاتية لمختلف الأنواع والأجناس الوعظية والإرشادية والتعليمية.

«فالإنسان بوصفه ذاتا مفردة، بوصفه خلاقا مسئولا، لم يكن له وجود مفهومى، فى الثقافة العربية ـ الإسلامية. الأمة هى الكائن الذى يمكن أن يوصف بأنه الموجود، والفرد يحدد بالمكان الذى يشغله والأمة ـ الوحدة الواحدة. فهو ليس إلا مجرد برعم فى الشجرة الأمة.

لاشك أن مفهوم الفرد المسئول، سيد إرادته، ظهر فى التجربة الصوفية (وربما فى الصعلكة ـ لكن هذه هامشية جداً)، غير أنه ظهر بمعنى إشكالى، ذلك أن الإرادة الصوفية تعبير عن إرادة متعالية هى إرادة الله، فحين يقرر الصوفى أو يريد، فإنما يطيع إرادة أعلى من إرادته. إن إرادته، بتعبير آخر، هى من أجل أن يمحو إرادته، ذلك أنه يظل فى مطلق خروجه على الشريعة «عبداً» لسيد الشريعة ـ «عبداً لله».

من مظاهر وعى الفردية والتفرد الاعتراف، البوح، ولم نعرف، فى الأدب العربى، نتاجاً يصدر عن ذلك.

إلى الحقيقة

وائل غالى

ماعرفناه، عند **جميل** مثلا أو من يشبهه، انفعالات تتخذ طابع الشكوى، وليست ذاتية بالمعنى الذى نعرفه اليوم، .(٤).

ورغماً عن الجهود الحديثة **لطه حسين** فى **،الأيام، وتوفيق الحكيم** فى **،سجن العمر، و،زهرة العمر، وسلامة موسى** فى **،تربية سلامة موسى، ولويس عوض** فى **،أوراق العمر، ونجيب محفوظ** فى **،الثلاثية،** إلاّ أن كتابة الذات حياتها بنفسها ولنفسها وللآخرين لم يترسخ كنوع فنى مستقل لأسباب جوهرية أهمها على الإطلاق أن النوع الفنى أو الأدبى المقصود يشترط نظرية فى الوجود تقول بأن مبدأ الوجود واحد وبأن هذا الواحد هو الأنا وليس خارجه شيء. حقاً لقد قال العرب بالواحدية، أى أنهم أرجعوا كل الوجود إلى مبدأ واحد هو الذى أسماه **أدونيس** ،الثابت، . ولكن كتابة الذات تقتضى إحالة الجوهر إلى الذات، أى أن الترجمة الذاتية تقتضى القول بأن الواحد هو الذات وليس الموضوع، الشعر وليس الحقيقة، الخيال وليس العقل. ومن هذا التوحيد الشعرى للشعر والحقيقة تستطيع الترجمة الذاتية أن ترفع قيمة الوجود الإنسانى وكرامة الشخص.

وقد حاولت الذات العربية أن تسأل نفسها بعض الأسئلة الجذرية بعد هزيمة ١٩٦٧، إلّا أن النقد الذاتى بعد الهزيمة لم يحدث إلّا باستثناءات ضئيلة للغاية أو على وجه العموم، لم يكن النقد فى مستوى وحجم الهزيمة، لذا تظل الهزيمة تحكم إلى الآن دون مواربة. وفى حين كانت روسيا قد انطوت على نفسها بعد هزيمتها المدوية أمام اليابان فى عام ١٩٠٤ ،تراجع نفسها وتعيد النظر فى كل شيء وتنتقد ذاتها، (٥). رحنا نحن العرب جميعاً بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ ومازلنا نجهد أنفسنا إلى أبعد الحدود بغية التملص من مسئولية الهزيمة التى لحقت بنا وإسقاطها على أمور خارجية لادخل لنا فيها مما يسمح لنا تسويغ ماوقعنا فيه من مواقف محرجة وتقصير فى واجباتنا تجاه القضية العربية الأولى وتجاه تحديات الحضارة الحديثة بصورة عامة. ومع أن كل واحد منا يعرف فى أعماقه أن المسئولية فى الهزيمة لاتقع فى نهاية الأمر إلا علينا نحن، فإننا نحاول دوما،(٦) عمل العكس. وقد تجلت إزاحة المسئولية عن النفس فى ادعائنا أن الطائرات الأمريكية، والبريطانية شكلت مظلة واقية فوق إسرائيل وشاركت فى ضرب مواقعنا مشاركة فعالة وتجلت أيضاً فى اللوم الذى صببناه على الاتحاد السوفيتى ودول الكتلة الاشتراكية بعد الحرب مباشرة [...] كما تجلت فى المبالغات التى وصلنا إليها فى نسبة كل السلبيات فى الموقف العربى العسكرى والسياسى إلى الاستعمار، .(٧) . ،إن مجرد استخدامنا لمصطلح ،النكبة، فى الإشارة إلى حرب حزيران ونتائجها ينطوى على كثير من منطق التبرير والتهرب من المسئوليات والتبعات لأن من تحل به النكبات لايعتبر مسئولا عنها وعن وقوعها، وإن كان كذلك فإن مسئوليته تعتبر جزئية جدًّا بالقياس إلى هول النكبة وعظمها. لذلك درجنا على نسبة النكبات إلى الدهر والزمان والطبيعة أى إلى عوامل لا سيطرة لنا عليها ولا يمكن أن نُحاسب على مجارى أحداثها، .(٨) ومن ثم فبدل المراجعة الجذرية لنفوسنا قفز التراجع الجذرى إلى ماقبل التاريخ. كيف نصف حرب يونيه ١٩٦٧ بأنها كانت مباغتة فى الوقت الذى كان العرب يعلنون فيه أنهم فى حالة حرب دائمة مع إسرائيل وفى الوقت الذى أصبحت فيه

المباغتة فنا مهماً من فنون الحرب الحديثة؟

لاشك أن التخلف العربي الإنتاجي والتقني والعلمي والتخطيطي والقيادي وراء هزيمة ١٩٦٧، لكن التخلف الأعظم والكامن وراء هزيمة ١٩٦٧ ومختلف الهزائم العربية منذ ذلك الحين إلى الآن هو عجز الإنسان العربي ـ المسلم عن كتابه نفسه، عن مصارحة نفسه، عن مراجعة نفسه جذرياً.

أغنية الشعر إلى الحقيقة

كانت الذات العربية قد بدأت تنظر إلى نفسها بعد الحرب العالمية الثانية وتحت تأثير فكرة «موت الله» النيتشوية. لم يصل اللحن الجنائزي الإلهي الغربي المعاصر إلى مصر وإنما وصلت الرسالة أول ماوصلت إلى بيروت، كانت مصر مشغولة في منتصف القرن بقضايا أخرى، وكذلك كان المغرب العربي. وأما **بدر شاكر السياب** و**خليل حاوي** و**أدونيس** وغيرهم من الشعراء العرب المعاصرين في مصر من أمثال **صلاح عبد الصبور** فإنهم راحوا ينشدون مع **صلاح عبد الصبور «أغنية إلى الله»**:

ياربَّنا العظيم، يامُعذّبي
ياناسجَ الأحلام في العيونْ
يازارع اليقين والظنونْ
يامرسل الآلام والأفراح والشجون
اخترت لي،
لشدّ ماأوجعتني
ألم أخلصْ بعد،
أم تُرى نسيتني؟
الويل لي، نسيتني
نسيتني
نسيتني....»(٩).

وأما **خليل حاوي** الشاعر اللبناني المجدد فقد كتب يقول في ديوانه «نهر الرماد» إن البحار «طوّف مع «يوليس» في المجهول، ومع «فاوست» ضحّى بروحه ليفتدى المعرفة، ثم انتهي إلى اليأس من العلم في هذا العصر، تنكّر له مع «هكسلي» فأبحر إلى ضفاف «الكنج»، منبت التصوف...»(١٠) وهكذا فبدل أن يطوف البحار مع «حلقات الذكر» التي تذكرها الرسالة الإسلامية وتحدد نفسها من خلالها:

«حطَّ في أرضٍ حكى عنها الرُّواة:
حانة كسلى، أساطير، صلاةْ
ونخيلٌ فاتر الظل رصَّ الهينمات
مطرح رطب يميت الحس
في أعصابه الحَّرى، يميت الذكريات،
والصدى النائي المدويّ
وغوايات الموانى النائيات.
آه لو يسعفه زُهْدُ الدراويش المُرأة»(١١).

وفي أثناء صعود إجراءات **عبدالناصر** الاجتماعية في العام ١٩٦١ أحرق **أدونيس في «أغاني مهيار الدمشقي»** سراب الإله الأعمى وإله السبعة وبدله بإله ميت:

مات إلهٌ كان من هناكْ
يهبط، من جمجمة السماء
لربما في الذعر والهلاك
في اليأس في المياه
يصعد من أعماقي الإلهْ؟
لربما، فالأرض لي سريرٌ وزوجةُ
والعالم انحناءْ»(١٢).

وجعل **بدر شاكر السياب** المسيح يبعث برسالة من المقبرة إلى المجاهدين الجزائريين جاء فيها:

«هذا مخاض الأرض لاتيأس؛
بشراك يا أجداث، حان النشورْ!
بُشراك.. في «وهران» أصداءُ صور.
سيزيفُ ألقى عنه عبء الدُّهور.
واستقبل الشمس على «الأطلس»!» (١٣)

وعلى هذا استعاد الشعراء العرب المعاصرون الأساطير الجاهلية لتؤدي الوظيفة المجازية وهي الرمز إلى الموت الفلسفي للإله التقليدي، ثم يعيد الشاعر بناء الكون من جديد. إنه **كسيزيف** يهدم ويبني ويهدم ثم يبني من جديد، وذلك بعد ماانتهى الغرب أو كاد ينتهي من القضاء على الفكر الأسطوري كما بان من معالجة العلماء الغربيين للعهد القديم والجديد.

ولم تقتصر أسطورة **بروميثيوس** الإنسانية على الكتابات الشعرية العربية المعاصرة وإنما طالت أيضا الفن الروائي في «أولاد حارتنا» **لنجيب محفوظ**.

إنها «حكاية حارتنا» أو حكايات حارتنا وهو الأصدق»(١٤). لم يشهد الراوي من واقعها إلا طور «عرفة» الأخير الذي عاصره، لذا فليس صحيحاً على الإطلاق أنه سجلها جميعاً «كما يرويها

الرواة وماأكثرهم.(١٥) وإنما يرويها فى ضوء «عرفة» ورسالته. وليست رواية الرواة وأبناء الحارة سوى حيلة فنية أسطورية يستند إليها الراوى فيما يكتب، وأصل الحكاية أنه «كلما ضاق أحد بحاله، أو ناء بظلم أو سوء معاملة، أشار إلى البيت الكبير على رأس الحارة من ناصيتها المتصلة بالصحراء وقال فى حسرة: «هذا بيت جدنا، جميعنا من صلبه، ونحن مستحقو أوقافه، فلماذا نجوع وكيف نضام؟!»، ثم يأخذ فى قصّ القصص والاستشهاد بسير أدهم وجبل ورفاعة وقاسم من أولاد حارتنا الأمجاد».(١٦) والجد هذا يدعى «الجبلاوى» وباسمه سميت الحارة. لأنه أصلها. والحارة هى مصر امتلكها بقوة ساعده كفتوة تهاب الوحوش ذكره. ومصر هى الدنيا كلها. لذا «الجبلاوى» هو صاحب إرادة القوة الكونية أو الشاملة أو الكلية. هو رسول إرادة القوة، وليس رمزاً للحاكم الطاغية فى كل زمان وكل مكان. أى أن المقصود من «الجبلاوى» ليس المعنى السياسى وإنما المعنى الإلهى. هو إله الإرادة والقوة معاً، وعلى شاكلته سيكون أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة...

لكن فى حين كان الشعراء العرب المعاصرون قاطعين فى نزوعهم الحاسم نحو الإنسان بدا **نجيب محفوظ** متردداً بين الإله والإنسان فإرادة القوة التى يمارسها الفتوة «الجبلاوى» تدمر فى الصميم نفسها حيث إنه لايمارسها على الغير: «فلم يفرض على أحد إتاوة، ولم يستكبر فى الأرض، وكان بالضعفاء رحيماً».(١٧).

صحيح أن «إدريس» الإبليس ابن الجبلاوى، إلا أن **نجيب محفوظ** يحافظ على البنية التقليدية ويجعل أدهم (آدم) هو الذى يتولى إدارة الوقف بدل الجبلاوى ويجعل إدريس يعود من إرادة القوة العمياء إلى الوداعة والهدوء والتقوى، أى أن الخير ينتصر على الشر فى شخص من عمل الإرادة والقوة: «لكن إدريس بدا فى مظهر جديد لاعهد لأحد به. بدا رث الهيأة، هادئاً، متواضعاً، حزين لطرف، مأمون الجانب، كالثوب المنشى بعد نقعه فى الماء. ومع أن هذا المنظر استل من نفس أدهم كل ضيق قديم إلا أنه لم يطمئن إلى السلامة كل الاطمئنان، فقال فى تحذير مشوب بالرجاء:



نجيب محفوظ



سلامة موسى

- إدريس !.

فحنى إدريس رأسه قائلا فى رقة عجيبة:

- لاتخف، لست إلا ضيفك فى هذا البيت إذا وسعنى كرم أخلاقك.

أهذا الكلام اللطيف يصدر عن إدريس حقاً! هل أدبته الآلام!».(١٨)

وليست هذه الوداعة وذلك الهدوء سوى ستار تختفى وراءه إرادة القوة؛ الإرادة والقوة، أى أن إرادة القوة ماكرة تبدو ضعيفة وهى قوية فى حقيقتها، كان إدريس قد خدع أدهم وجعله يفعل الفعل الذى لايريد هو أن يقوم به وهو الاطلاع على «وصية» الجبلاوى. إن المكر الذى مكره إدريس هو حقيقة التاريخ الخبيثة، وأما ظاهر التاريخ فهو الهدوء والتواضع اللذان يتحلى بهما أدهم. التاريخ ظاهره آدمى وباطنه إبليس.

وعلى كل حال أوقع إدريس أدهم فى الفخ وطرد إلى جانبه خارج البيت الكبير، ويصير الإله قابعاً وراء الأسوار لايحلم الإنسان بأن يراه، هذا وإن كانت «أولاد حارتنا» مبنية على نحو دينى، مستقيم فإن الإنسان يظل بعيداً أو عاجزاً عن إدراك غايات حقائق التوحيد والمعرفة. زمان الإنسان أو الحكيم أو الفيلسوف أقصر من أن يقف على كنه حقيقة الإله، وإذا ما حاولنا أن نعبر عنه أو نوضحه فى أطروحة ما، وإذا ماتساءلنا عن ماهيته وماذا تعنى رؤية الإله أو ماهى دلالة «الإلهية» فسندخل فى متاهة من الصعاب والتناقضات، وهو ماعبر عنه القديس **أوغسطين** فى حينه بأنه مألوف تماماً لكل فرد، ولكن أحداً لايستطيع أن يبينه للغير. يضطر الفيلسوف دائماً إلى إعادة الرؤية إلى سياقاتها التصورية الأصلية للتدليل عليها بدلائل مختلفة ويقوم الإدراك تقويماً حقيقياً يقوده إلى بداهة الإله، تلك البداهة التى رغماً عن كونها من أظهر الحقائق إلا أنها قابعة وراء الأسوار، ويقوم غموضه على الجمع بين

طبيعة الإنسان وبين طبيعة الشيطان، بين الخير والشر، بين القوة والضعف، بين البطش والحب. إذ إن هناك لحظات يبين فيها من وحى إرادته هولا من تلقاء البشر، فيصطفى مثلا «همام» من بين أبناء «أدهم» ليخبره بسر المطلق، وتراءت لعينيه أنوار وراء شيش بعض النوافذ، ونور قوى ينبعث من باب البهو فارشاً على أرض الحديقة تحته شكلا هندسياً، فخفق قلبه وهو يتخيل الحياة خلف النوافذ وفى الأبهاء، كيف تكون ومن يحياها، وزاد قلبه خفقاناً حينما تمثلت لخاطره هذه الحقيقة العجيبة وهى أنه مخلوق من سلالة هذا البيت ونطفة من هذه الحياة، وأنه جاء ليلقاها وجها لوجه فى جلباب أزرق بسيط وطاقية باهتة، منتحلا أديم الأرض».(١٩) ولم يشعر «همام» إلا شعوراً غامضاً بالنور المضىء فى السقف والأركان ثم دار الحوار بين الحفيد والجد، واستدعى «الجبلاوى» «هماماً» ليقيم معه فى «البيت الكبير»، وعاد ليجد أباه وأمه وأولاد عمه إدريس، فغار قدرى ابن «إدريس» وقتل «هماماً» قبل أن يعود إلى «البيت الكبير» كما وعده «الجبلاوى»، أى أن بطش الإنسان يحول دائماً دون عودته إلى الفردوس المفقود وأن إرادة القوة أقوى من انعدام الإرادة تماماً. وهكذا بنى آدم أسرة الظلام، لن يطلع عليها نهار. ولاتقيم القوة فقط فى كوخ الشيطان، فإنه فى دم وتاريخ البشرية الذى يحده من كل جانب القتل والقتل المضاد، الإرهاب والإرهاب المضاد، الشر والشر المضاد وهكذا دواليك. إن رؤية **نجيب محفوظ** للعالم لاهى إلهية أو إلحادية وإنما هى فى عمقها العميق رؤية تراجيدية وبالطبع ليس هناك نقاء نوعى تام يفصل بين التراجيديا والكوميديا، فأولاد الحارة - العالم ينسجون التراجيدية من الكوميدية الإلهية. ويحمل «عرفة» آخر الأنبياء ليس راية الإنسان وإنما رسالة العلم.

أغنية الشعر إلى الحقيقة

لذا يبقى الشعر العربى الحديث متمثلا فى **صلاح عبد الصبور وخليل حاوى وأدونيس وبدر شاكر السياب** وغيرهم من الشعراء المعاصرين هو الذى أسس فلسفياً لميلاد الترجمة الذاتية، هو الذى أسس بنزعته الإنسانية الصريحة لإمكان كتابة الذات العربية عن نفسها فى المستقبل البعيد.

إن الشاعر العربى الحديث متمثلا فى الأسماء التى سبق أن ذكرتها هو سليل الشعراء القدامى الذين نزعوا نزعة إنسانية عميقة ترفع الغير الإنسانية الخالصة وتخفض قيمة جميع القيم الإلهية والنبوية من أمثال **أبى حيان التوحيدى وأبى العلاء المعرى وابن الراوندى وأبى نواس** وغيرهم من الشعراء العظام الإنسانيين. كانت غايتهم السمو بكل ماهو إنسانى أو أرضى أو حسى أو جسدى، والحط من كل ماهو فوق أرضى فى إطار من «العمودية الأفقية»، إن جاز التعبير. كان **التوحيدى** يقول للإنسان: اعرف نفسك فإن عرفتها عرفت الأشياء كلها وكان **أبو العلاء المعرى** يقول «أفيقوا أفيقوا ياغواة فإنما دياناتكم مكر من القدماء»، وقال **ابن الراوندى أو ابن الريوندى** بأن الله يقدر على الظلم والكذب كما يصفه **نجيب محفوظ** عبر شخصية الجبلاوى.

وهكذا فالشعر أو تيار من بين عديد من التيارات الشعرية هو الذى استطاع أن يخترق الثابت فى إطار الثقافة العربية على مر التاريخ، وذلك دون أن تترسخ النزعة الإنسانية تمام الرسوخ، ولايمكن قيام ترجمة ذاتية حقيقية فى الثقافة العربية قبل أن نقيس الله بمقاييس الأنثروبولوجيا الدينية. ■

هوامش:

(١) د. عبد الرحمن بدوى، **الموت والعنصرية**، مكتبة النهضة المصرية، ط ٢، ١٩٦٢، ص ٩٩.

(٢) المرجع السابق، ص ١١٣.

(٣) المرجع السابق، ص ١١٥ - ١١٦.

(٤) أدونيس، **الثابت والمتحول، بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب**، الجزء الأول، دار الساقى، ط ٧، ص ٣٥

(٥) د. صادق جلال العظم، **النقد الذاتى بعد الهزيمة**، دار الطليعة، بيروت، ط ٤، ١٩٧٢، ص ١٦.

(٦) المرجع السابق، ص١٧.

(٧) المرجع السابق، ص ١٨.

(٨) المرجع السابق، ص ٢٠.

(٩) صلاح عبد الصبور، ديوان «صلاح عبدالصبور»، دار العودة - بيروت - ط ١، ١٩٧٢، ص ٢٠٨ - ٢٠٩.

(١٠) خليل حاوى، **نهر الرماد**، ط ٣، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٢، ص ٩.

(١١) المرجع السابق، ص١٢.

(١٢) أدونيس، **أغانى مهيار الدمشقى**، ط١، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، ١٩٦١، ص ٥١.

(١٣) بدر شاكر السياب، **أنشودة المطر**، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، ١٩٦٠، ص ٨١.

(١٤) نجيب محفوظ، **أولاد حارتنا**، ط ٦، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٨٦، ص ٥.

(١٥) المرجع السابق.

(١٦) المرجع السابق.

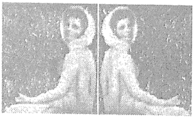
(١٧) المرجع السابق، ص ٦.

(١٨) المرجع السابق، ص ٣٥.

(١٩) المرجع السابق، ص ٨٧.



للفنانه : سهير أبو شادى



البحث عن بروست
الطفولة ونداء الباطن

أندريه موروا

إن ما يكونه رجل فى سن الثانية عشرة يظل هو نفسه طيلة حياته، إن طريقته فى الجلوس ، وبسط اليد، والالتفات ، والانحناء ، تكون قد تشكلت بصفة نهائية فى هذه السن، وتظل هى ذاتها حتى النهاية.

آلان

قصة مارسيل بروست، هى قصة رجل تشبث مخلصًا بعالم الطفولة، رجل شعر منذ وقت مبكر جدًا بحاجته إلى اصطناع سجل باقٍ لعالمنا، وللجمال الذى تأتّى له اكتشافه فى بعض لحظات التجربة، رجل ظل يحدوه الأمل مدة طويلة، بعد أن تعرّف على ضعفه فى ألا يغادر فردوس حياته العائلية، وبأن بإمكانه، دون أن يتجشم عناء الصراع مع غيره من البشر، أن ينال رضاهم، عبر العذوبة التى كانت تتسم بها طبيعته؛ رجل غدا، أحيانا، جافًا وأحيانًا أخرى، فظًا وقاسيًا، رجل اضطر بعد موت أمه إلى مغادرة مكمنه، وتمكّن، على الرغم من ذلك، وبفضل مرضه، أن يحيا وجودًا متخفيًا وكرّس أعوام حياته الباقية، لحالة من العزلة تشبه الرهبنة، ولمهمة إعادة خلق لحظات طفولته المفقودة، وتحرره، من ثَمّ، من أوهامه، ونجح فى النهاية، فى أن يجعل الزمن المستعاد، موضوعًا لأحد أعظم أعمال الخيال على مر العصور.

(١)
أصول مختلطة

فى البداية، كانت إيلييه Illiers، وهى مدينة صغيرة لا تبعد كثيراً عن شارتر Chartre، من مقاطعة بوس Beauce وبيرش، وتعد المشهد الزمنى، والشخصى جدا للفردوس الأرضى. لقد استوطنت أسرة بروست هذه المدينة عدة قرون، وهى أسرة محلية، عريقة المنبت، تجذرت بثبات فى التربة، وكان بمقدور بروست، الذى كان طفلا قضى عطلاته فى إيلييه، أن يتعرف على مدينة ريفية نموذجية، وعلى كنيسة عتيقة يعلوها برج



مغطى للجرس، كما أمكنه أن يتعرف على اللهجة الغنية للمنطقة، وعلى شفرة غامضة للأخلاق الإقليمية، وفضائل جماعة القديس **أندريه دى شامب André des Champs** الفرنسية، وهى الجماعة التى حُفرت وجوهها إبان العصور الوسطى على الرواق وتيجان الأعمدة، والتى يمكن مشاهدتها حتى الآن، دون أن يعتريها التبدل، فى مداخل المحلات، وفى الميدان أيام السوق، وفى الحقول.

لقد تقلب خط أسرة **بروست** تقلبًا كبيراً فى «إيلييه» على مدى القرون، وغدا أحد أفرادها عام ١٦٣٣، جابيًا لمستحقات **لورد مانو Manor**، وكان عليه أن يدفع لماركيز إيلييه فى مقابل هذه الوظيفة مبلغاً سنوياً مقداره خمسمائة جنيه طبقاً لعملة **تور Tours**، وأن يتعهد «بتقديم شمعة لكنيسة نوتردام شارتر فى العيد السنوى لسيدة **كاندلماس Can-dlemas**»، وكان أحفاده، إما تجاراً أو مزارعين، إلا أن أسرته، ظلت تحتفظ بعلاقتها بالكنيسة. وفى بداية القرن التاسع عشر، نجد أن أحد أفراد أسرة **بروست**، وهو جد الروائى **مارسيل** يعمل بتجارة الشموع فى «إيلييه». ويمكن مشاهدة مدخل المنزل الذى ولد فيه والد **مارسيل** فى شارع **دو شوفال بلانش Du Cheval Blanche** الذى لا يزال قائماً هناك حتى الآن؛ وهو منزل خشن، ريفى المظهر، يمكن دخوله عبر سلم مقنطر، ذى درجات من الحجر الرملى، يبدو «كما لو أن صانعاً للتصاوير القوطية قد جلب حجارته، من الحجارة نفسها التى يمكن أن يكون قد استخدمها فى صنع مذاوده.

وفى هذا المنزل، ولد له طفلان: صبى هو **أدريان**، وصبية تزوجت فيما بعد من **جول آميو Jules Amiot** صاحب أكبر تجارة فى «إيلييه»، ومالك

لمؤسسة لبيع الأجواخ حيث تحيّيك، إذا ما زرتها، الرائحة المستحبة لقماش الشيت الخام.

ولقد صارت الخالة أميو بعد عديد من التعاويذ الطويلة من أجل ابن أختها ومن أجل العالم كله، الخالة **ليونى** Léonie وكان لمنزلها المتواضع فى شارع **سان إسبرى** Saint Esprit، كما تصفه الرواية، مدخلان؛ باب أمامى كانت تستخدمه **فرانسواز** متى قامت بزيارة لمحل كامو للبقالة المواجه لمنزل مدام **جوبى** Goupil، والبوابة الخلفية للحديقة الصغيرة، حيث كان بإمكان أسرة **بروست**، وأسرة **أميو** أن يسمعا من مكانيهما تحت الكستناءة العظيمة التى كانت تنتصب أمام المنزل، الصرخة المعدنية الخفيضة للحديد الصدئ مطلقةً وصول بعض الأصدقاء الحميمين الذين دخلوا دون قرع للجرس، أو الرنين المزدوج، المذعور، المدور، ذى النغمة الذهبية للجرس الصغير المعلن عن قدوم أحد الغرباء.

كان **أدريان بروست**، والد **بروست**، أول عضو فى الأسرة يغادر بوس، وكان أبوه، الذى يعمل شمّاعًا، قد انتوى أن يجعل منه كاهنًا ولقد حصل على منحة للدراسة فى **الكوليج دى شارتر** College de Chartres الذى سرعان ما هجره. وعلى الرغم من ثبات عقيدته، فقد قرر أن يدرس الطب فى باريس، وعمل طبيبًا مقيمًا فى عدد من المستشفيات، ثم غدا فيما بعد مشرفاً على إحدى العيادات. كان **أدريان** رجلا وسيمًا ذا مظهر نبيل، وقلب طيب، وفى عام ١٨٧٠، التقى بفتاة صغيرة ذات ملامح رقيقة وعينين مخمليتين تدعى **جان فيى** Jeanne Weil وسرعان ما وقع فى حبها وتزوجها، لقد كانت **جان** سليلة أسرة يهودية ثرية تنحدر أساساً من إقليم لوران Lorrain، وكان أبوها **ناتى فيى** Nathée Weil يعمل سمساراً بالبورصة، أما عمها العزب المسن **لويس فيى**، فكان مالكاً لفيلا ضحوية، عبارة عن منزل كبير ينتصب وسط حديقته الخاصة الكائنة بشارع **لافونتين فى أوتوى** Auteuil، وهناك، وضعت ابنة أخيه ابنها الأكبر **مارسيل** فى العاشر من يوليو عام ١٨٧١. وكان حمل مدام **بروست**، الذى حدث أثناء حصار باريس والكميونة، صعبًا، ومن ثم، فقد ذهبت إلى منزل عمها فى قرية أوتوى طلباً للأمان. ولقد ظل **مارسيل** طوال حياته على اتصال وثيق بأسرة أمه. وداوم على زيارة قبر جده فى كل عام، حتى ساءت صحته واستعصى عليه القيام بهذه المهمة، وكتب فى حزن: «لم يعد أحد بما فيهم أنا، منذ لزمت مخدعى، يقوم بالحج إلى المقبرةاليهودية، حيث اعتاد جدى، إنفاذاً لشعيرة لم يكن يفهمها، أن يضع كل عام، قطعة من الحصى على قبر والديه...»

لقد تعلم **بروست**، من الوسط الذى نشأ فيه فى أسرة أمه، أن يتعرف فى ملامح أفرادها، على الأخلاق والطبائع اليهودية للقسم اليهودى من الطبقة الوسطى الفرنسية، وكان عليه فيما بعد، أن يرسم صورة لهذه الأسرة تتراوح بين القسوة والرقة. هل ورث هو ذاته شيئاً من السمات الجسمية أو الأخلاقية لأسرة أمه؟ لقد تحدث كثير من المقربين إليه، ممن تصدوا لوصفه، عن الجو الشرقى الذى نشأ فيه، ووصفه **بول دى جاردان** Desjardin بأنه: «أشبه ما يكون بأمير صغير من أمراء الفرس، له عينا غزال»، وكانت **مدام دى جرامون** Gramont تقول بأن وجهه: «كان يبدو آشورياً تماماً عندما يطلق لحيته». ولاحظ **باريه** Barrés أن **بروست** يشبه «راوية عربيًا، لايهم على أى قماشة كان يطرز مشغولاته من الأرابيسك. لقد كانت جميعها تشبه زهوراً وفواكه منقوشة على صندوق من المسرّة التركية». ولقد وجد **دنيس سورا** Denis Saurat فى أسلوبه صدى من التلمود: «جمل طويلة معقدة محملة على نحو كثيف، بعبارات وصفية تابعة». بينما يكتشف **إدموند ولسون** الناقد الأمريكى فى عمله «تلك الهبة الرؤيوية للنقمة الأخلاقية التى تسم تفوهات الأنبياء العبريين».

لقد كان **بروست** حريصًا على تشجيع هذه النظرة، ذلك أنه كان يعزو أهمية كبيرة إلى الموروث. لقد كانت فى شخصياته، على الرغم من مظهرها الدنيوى، مسحة من النبى العبرى. إنه يصف **بلوخ** Bloch، وهو يدخل حجرة جلوس مدام **فيلى باريزى** De Villeparisis، كأنما يبرز من قلب الصحراء، برقبته المائلة إلى الأمام، مثل شخص غريب، ذى نكهة غنية، على الرغم من حلته الأوروبية، وكأنه أحد يهود ديكام Descamp، سوى أن وصف مزاج أحد الكتاب اعتماداً على شاهد مستقى من بضع سمات بالغة التبسيط، يعد دومًا عملا عشوائيًا. إن الفنان يضم فى ذاته، شخصيات عديدة متكثرة، حتى إن بمقدور الناقد أن يجد فيه دائمًا ما يريد

أن يجده. هل كان بمقدور باريه Bar-rés أن يستنبط هذه السمات من مجرد قراءة كتب بروست، لو لم يكن على دراية بأصوله شبه اليهودية؟ فإذا كان في بروست شيء من الراوية العربي، (وهو أمر مشكوك فيه) ألا يكمن السبب ببساطة في أنه قرأ على الأرجح، وأعجب بشدة، بألف ليلة وليلة؟ ألم يوبخ جيد باريه نفسه، لإبدائه شرقية مفرطة؟

ولا يمكن بحال إنكار مكانة بروست داخل التقاليد الحقيقية للثقافة الفرنسية والغربية، ولأنه نشأ على قراءة الأعمال الفرنسية الكلاسيكية، فإن اللغة التي كان يكتب أو يتحدث بها كانت تنتمي إلى هذه الكلاسيكيات، بعد أن استعادت شبابها وحيويتها، ربما عبر امتزاجها بالاستخدامات اللغوية الشائعة بين فلاس بوس. لقد كان دور مدام سيفينيه Sé-vigné وفرانسواز، أكبر من دور التلمود الذي لم يكن قد قرأه، في تشكيل أسلوبه. إن تيبوديه لم يفعل سوى أن أورد تعليقاً لطيفاً عندما عقد صلة بين بروست ومونتاني الذي كانت أمه هو أيضاً يهودية. لقد كان كلاهما يتمتع بـ«فضول شمولي (عالمي)»، وبذائقة التأمل غير المترابط، وحب الصور التي تنطوي على الحركة. لقد كان بمقدورهما أن يشاهدا في العنصر الطيع، والقشرة الخارجية للأشياء، مجرد مظهر كان عليهما أن ينفذا خلفه، لكي يعثرا على الحركة الداخلية التي يكتفي المرئي بمجرد التعبير عنها، ويثبتانها في سكون خالد، لقد تمكن مونتاني وبروست وبرجسون من أن يمدوا جذورهم على نحو ثابت فيما يمكن أن نطلق عليه العنصر «الفرانكو سامي».

وأن يكون الأصل المختلط فرانكو سامياً، فأمر غير ذي بال، أما ما يهم، فهو أن هذا الأصل مختلط. إن هذا الأصل الهجين، يعد مصدراً للصحة في الأدب وفي الوراثة على حد سواء. إن الذهن يقوى، من ثم، عبر هذه المواجهة مع مستويات من المقارنة. إن الروائي الذي ينحدر من أسرة يهودية من ناحية، وكاثوليكية من ناحية أخرى، يكون مهيئاً لمعرفة مظاهر كل من الديانتين، أفضل مما لو كان منتمياً إلى إحديهما. لقد كان بإمكان بروست الخبير، أن يرى موضوع حقيقة كان يجهلها كثير من أقرانه، وذلك بفضل حقائق الموروث الجنسي. لقد أشار جيد إلى أن أعظم النقاد، وأفضل الفنانين، عادة مايبرزون من بين أولئك الذين ورثوا أصلاً مختلطاً، والذين تتعايش فيهم، ضغوط متعارضة، تصل إلى مرحلة النضج، ويتولى أحدها تحييد ماعداه، وعلى الجانب الآخر، فإن أولئك



موزار

الذين يدفعهم كل حافز إلى الأمام في الطريق نفسها يصبحون رجالا من ذوي الآراء الثابتة، أما أولئك الذين يحملون في داخلهم صراعًا بين النزعات المختلفة، فيتميزون بحياة ذهنية غنية ومتموجة إلى حد غير طبيعي. إن هذه الازدواجية في الأصل، غالبًا ما تتمخض في السنوات الأولى عن لا أدرية طبيعية. وعلى الرغم من أن مارسيل بروست، قد نشأ على الديانة الكاثوليكية، وعلى الرغم من إمكان تعريف عمله بحسبانه محاولة متصلة لبلوغ شكل شخصي راق من أشكال التصوف، فإننا لا نملك دليلا على أنه كان «مؤمنًا» في يوم من الأيام، إن إحدى الفقرات النادرة التي يعبر فيها عن درجة من درجات الإيمان بخلود الروح، هي تلك الفقرة التي يصف فيها موت بيرجوت، سوى أن الفقرة تنتهي بسؤال بدلا من أن تنتهي بإجابة. لقد كان يود أن يكون مؤمناً. «أليس جميلا أن نلقى مرة ثانية، أولئك الذين فارقناهم، أو الذين سوف نفارقهم، تحت سماء أخرى، في أرض وعدنا بها هباءً، وننتظرها دون جدوى؟ ولا يستتبع هذا أن نؤمن بشيء لمجرد أننا نرغب فيه، وللأسف، فإن الحاصل هو العكس...» إننا نعثر على مدخل في المذكرات Memoranda يجري على الوجه التالي:

إن ما يدعو للأسف أن أجد نفسي هنا على خلاف مع فيلسوف مرموق، هو برجسون العظيم، إن من بين المسائل التي أتفق فيها معه، هي زعمه بأن الوعي يغمر الجسد، ويمتد فيما وراءه، وحيثما تسكن الذاكرة، فهو حق جلي، سوى أن ذلك لم يكن هو المعنى الذي يرمي إليه برجسون. إن العنصر الروحي طبقًا لبرجسون، يمكن، ويجب، أن يتعدى العقل، لأن ذلك العنصر ليس محصوراً في إطاره الفيزيقي، والحقيقة هي أن الوعي يتدهور نتيجة لأية صدمة

البحث عن بروست

مخية. إن مجرد الإغماء يعني عدمه. كيف يمكن إذن الاعتقاد بأن الروح تبقى بعد موت الجسد...؟

لقد كان **بروست**، يتمتع منذ نعومة أظفاره، بحس مرهف نحو جمال الكنائس وشعر الطقوس الدينية، حتى ولو لم يكن واحداً من أولئك الذين يعرفون - كما يقول **مورياك** - أن دراية من هذا النوع، تعد تعبيراً عن «الحقيقة». لقد كان يحمل مع أخيه **روبير** فروع الزعرور البرى إلى كنيسة إيلييه، ويضعها على مذبح العذراء، ولقد ولدت فيه هذه الزيارات، حبًا عظيمًا لـ«أكثر الثمرات كاثوليكية وأعذبها»، وما من مرة شاهد فيها **بروست** الأسيجة مرقشة بزهور التقوى الساحرة دون أن يعتريه الإحساس «بالمناخ المتلاشي لشهور مايو، وأصائل أيام الآحاد، والإيمان، والخطايا المغفورة...» «لقد رفضت أمه أن تتحول عن دينها، وتعلقت طيلة حياتها بعناد وتكبر، إن لم يكن بالعقيدة اليهودية، فعلى الأقل بتقاليد جنسها. إلا أن أباه كان كاثوليكيًا ممارسًا، ولم يتوقف عن الوعي أبداً بفضائل المسيحية، وإذا كان قد وجّه كثيراً من اللوم للدعوة المناهضة للسامية التى كان يرددها بعض القراء الكهنوتيين، فإن بغضه للدعوة المضادة للإكليروسية لم يكن أقل قوة. لقد استشاط غضباً عندما لم يعد الكاهن، يدعى لحضور حفل توزيع الجوائز فى مدرسة إيلييه:

لقد نشأ أطفال المدرسة على الاعتقاد بوجوب تجنب أولئك الذين يحتفظون بعلاقات حميمة مع الكاهن وبهذه الطريقة، وبغيرها من الطرق، تنشطر فرنسا إلى أمتين متصارعتين، سوى أننى أتذكر تلك القرية الصغيرة المحتشدة ضد الأرض البخيلة، أمّ كل الجشع، حيث يكمن كل تطلع إلى السماء (المرقشة غالباً بالسحب، والتى لم تكن فى الغالب قضاءً رحبًا للأزرق المقدس المتحول على نحو معجز كل غروب شمس فوق بوس) فى برج كنيستنا الساحر. إننى أتذكر الكاهن الذى كان يلقننى دروس اللاتينية، وأسماء الزهور فى حديقته، وفوق هذا كله، كنت أعرف ذهنية صهر أبى نائب العمدة، والمناهض الإكليريكى، الذى رفض، بعد إصدار القرارات المدنية، أن يرفع قبعته للكاهن، وكان أحد القراء الدائمين لـ «المتصلب» **L'Intransigeant** ومع ذلك، فليس بمقدورى أن أمنع نفسى من الاعتقاد بأن من المؤسف، ألا يدعى كاهننا لحفل تقديم الجوائز. لقد كان يمثل شيئًا أصعب فى تحديده من «النظام الاجتماعى المدنى»، كما يمثله الكيميائى، وتاجر التبغ، وخبير البصريات، لقد كان الكاهن فى حد ذاته مواطناً محترمًا تماماً وكان من المتوجب أن توجه إليه الدعوة، ولو من أجل الذكاء الذى يعبر عنه هذا البرج الساحر المتجه نحو الشمس الغاربة بتلك الدلالة الروحية، والذائب بتفان فى السحب القرمزية، والذى كان يتبدى للغريب الذى يزور قريتنا للمرة الأولى، مشهداً أكثر رقة، ونبلا وتجرداً وامتلاء بالمعنى، ويتحدث بفصاحة عن الحب أكثر من أى من المبانى المحيطة، بغض النظر عن الحماية والرعاية التى تحيطها بها أكثر قوانيننا حداثة.

وفى عام ١٩٠٤، وهو العام الذى شهد فصل الكنيسة عن الدولة، كتب **بروست** عدداً من المقالات الرفيعة عن «مذبحة الكنائس»، ولاقت هذه المقالات استحسناً كاملا من أمه.

إن الحياة العائلية التى عاشها **بروست**، لم تشهد أية علاقة من علاقات التوتر أو الصراع. لقد قدمت إليه هذه الحياة إلى حد ما، مشهداً من مشاهد الوحدة التامة، وطيبة القلب الخالصة، التى جعلته طيلة حياته هشًا قابلا للانجراح، وربما لم يكن صحيًا تمامًا بالنسبة لصبى صغير أن يحاط بمناخ بالغ العذوبة والرقة العاطفية، لأن وجود هذا المناخ الدائم، يحول بين القلب وبين أن يحيط نفسه بقشرة واقية. لقد عانى **بروست** من استحالة أن يعثر فى مكان آخر على مأوى عامر بالحب مثل ذلك الذى وفرته له أمه وجدته. وعندما بلغ سن الرشد، فى المجتمع الصغير الذى كانت تستجل فيه بعناية أدق وأرهف الظلال، كان يتمتع بالأدب الجم، وبدرجة عالية من الرقة، والحساسية الفائقة، لكنه اكتسب أيضًا نزعة قوية للمعاناة، إذا ما انحسر عنه الحنان الحارس، كما غدا ميالا لجرح الآخرين أو إيلامهم، وكان هذا يعد فى معركة الحياة، دليلا على الضعف والهوان.

لقد كانت أمه وجدته، كلتاهما، متعلمتين تعليمًا راقيًا، كما كانتا قارئتين دءوبين للمؤلفات الكلاسيكية. وكثيراً ما كانت تزين محادثاتهما وتثريها مقتطفات من راسين ومدام **دى سيفينيه**، ولايزال الكرّاس الذى كانت تدون فيه مدام **أدريان بروست** بيد نحيفة ومائلة، الفقرات التى كانت تعجب بها فى الكتب التى تقرؤها، موجوداً حتى الآن، لقد دفعها تواضع طبيعى للاحتفاظ بهذه المختارات الخاصة فى سرية تامة. وكان

تقديرها للآخرين هو الذى يحدو بها إلى أن تحجب مقتطفاتها عنهم. لقد عبر **بروست** عن هذا المعنى أكثر من مرة، لقد صرح مرة فى إحدى رسائله إلى مونتسكيو: أنت لا تعرف أمى.. لقد أخفى تواضعها الجم عن الآخرين تفوقها الرائع.. لقد غدا هذا التحفظ المفرط فى وجود الآخرين ممن تعجب بهم - وإعجابها بك يفوق كل الحدود - ستاراً سميكاً يخفى مزاياها التى أعرف أنا وقليل من أصدقائى أنها لا تقارن، أما عن تضحيتها الذاتية المتواصلة، والتى تؤلف قصة حياتها، فإن من الصعوبة بمكان أن نعثر على شىء أعمق منها تحريكاً للمشاعر فى أى مكان كان..».

إن طبيعة الفقرات التى احتفظت بها مدام **بروست**، تقدم الدليل على نزوع نحو الشمول، والرهافة الذهنية، كما تقدم الدليل على انسحاب محزن كئيب. إن أولئك الذين يتعاملون مع الألم الذى يخلفه الغياب والانفصال، لا حصر لهم. لقد أكدت خطاباتها أسلوبها الرشيق، ومن الواضح أنه يمكن العثور على بذرة عديد من خصائص **بروست**، والخصائص التى كانت تتمتع بها أم الراوى، فى مدام **أدريان**. لقد أشار **لوسيان دوديه** لأوجه الشبه بين الأم والابن: «الوجه الطويل الممتلئ نفسه والضحكة الصامتة عندما كان يعرض لها شىء يبعث على التسلية، والانتباه نفسه الذى يوجه لكل كلمة يتم التلفظ بها، ذلك الاهتمام الذى كان يفسره البعض فى حالة **مارسيل بروست** على أنه ضرب من الذهول، لأنه كان يبدو وكأن أفكاره تتجه بعيداً نحو شىء آخر، على الرغم من أن هذا الانتباه كان يتسم حقيقة بدرجة عالية من التركيز. لقد سألته أمه ذات مرة: «ما الذى تحب أن أقدمه لك هدية بمناسبة العام الجديد؟» وكانت إجابته: حنانك «سوى أنك تسحوذ على «حنانى» دائماً، أنت أيها الولد السخيف، إنى أسألك، أى شىء..». كم كان يعشق سماعها وهى تدعوه «يا طائرى الكنارى» وفى خطاباتها «يا ذئبى الصغير».

لقد كانت جدته لأمه، كما نعلم جيداً من الرواية، هى التى غدت رفيقه الدائم، وتولت مسئولية اصطحابه إلى شاطئ البحر، وكانت امرأة ساحرة، ومخلوقة تواقة، محبة للسير عارية الرأس فى المطر، تتمشى حول الحديقة، محبة للطبيعة، ولبرج كنيسة سان إيلير Saint Hilaire، مقدرة لكل أعمال العبقرية، وكان يجمعهما معاً تجردهما من السوقية والتظاهر، والخسة، وهو الأمر الذى كانت تقدره حق قدره. لقد تعود أهل إيلييه أن يسخروا منها، وإن كانوا يفعلون ذلك بحب دائماً، والنظر إليها كما لو أنه «قد أصابها مس»، لأنها كانت تختلف اختلافاً بيناً عن غيرها من البشر. ولم يكن هذا ليشغلها ولو لحظة واحدة، كانت متواضعة القلب، وذات طبيعة عذبة، حتى إن رقتها إزاء الآخرين، ورفضها استعراض همومها الخاصة وعذاباتها، قد اجتمعا فى ابتسامة، كانت فى الوقت الذى تعبر فيه عن السخرية من كل ما يتعلق بها، تؤخذ مأخذ المداعبة من قبل أعضاء أسرتها، حيث لم يكن بوسعها أبداً، أن تنظر إلى أولئك الذين تحبهم، دون أن تبدو وكأنها تفيض عليهم بلون من المحبة الفائقة...».

لقد كان الوسط الذى نشأ فيه **بروست** إذن كطفل، وسطاً متحضراً أساساً، والقول بأنه كان ينتمى للشريحة الدنيا من الطبقة المتوسطة فى الحياة، أمر غير ذى بال، لأن مثل هذا الجمع غالباً ما تمخض عن نتائج سوقية مدمرة، لقد كان المناخ الذى عاش فيه بالأحرى، أحد المناخات التى تفككت بفعل لون من الأرستقراطية الطبيعية التى كانت تتجاهل كل شىء عن الألقاب.. أرستقراطية كان فيها كل طموح اجتماعى مشروعاً، لأن الحياة كانت محكومة بأرهف التقاليد. لقد كانت الإضافة التى قدمها **أدريان بروست**، هى الجدية التامة، والتعامل مع الحياة بشكل علمى، وهى الأشياء التى كان على **مارسيل** أن يرثها، وقد أضافت أمه لهذه الأشياء حباً للأدب، وإحساساً لذيذاً بالفكاهة. لقد كانت أمه هى التى صاغت ذائقة ابنها ونظرته العقلية فى البداية، أما فيما يتعلق بذائقتها بالنسبة لأطباق الطعام وأفضل الطرق لعزف سوناتات **بيتهوفن**، وواجبات المضيفة، فقد كانت على قناعة تامة، بأنها تعرف الأفضل، وكان بمقدورها، أن تحدد بدقة الدرجة التى يحقق فيها الآخرون مستوياتها، والدرجة التى يخفقون عندها فى بلوغ هذه المستويات، وكانت فكرتها عما تعتبره كمالا فى كل هذه الأنشطة الثلاثة، تقريباً الفكرة نفسها، التى يمكن أن تعنى شيئاً يمكن أن ندعوه ببساطة، الوسيلة، والاتزان، والسحر، وكانت تفزع بصفة خاصة من فكرة استخدام التوابل، إلا إذا كان لابد منها، ومن أى تكلف فى العزف على البيانو وسوء استخدام للبدال، ومن أى سلوك غير طبيعى، أو المبالغة فى التحدث عن الذات، عندما يقيم شخص ما حفلا. ولم يكن عليها سوى أن تضع ملء فمها طعاماً، أو تستمع إلى نغمة واحدة، أو تلقى نظرة على بطاقة الدعوة، لكى تقرر فى الحال، ما إذا كانت تتعامل مع طباخة ماهرة، أو موسيقى بارع، أو امرأة حسنة التربية «ربما كان عدد أصابعها أكثر من عدد أصابعى، إلا أنها تبدى نقصاً فى الذائقة فى عزف هذه المقطوعة البسيطة التى تتطلب تركيزاً شديداً». «قد تكون نابغة، تمتلك كثيراً من المزايا، إلا أن حديثها عن نفسها بهذه الطريقة يدل على نقص فى الحساسية». «لاشك أنها على دراية كبيرة بأساليب الطبخ، إلا أنها تعوزها المهارة

فى سبك لحم البقر وتوضيب البطاطس..، وكانت هذه هى آراء مارسيل نفسها بالضبط فيما يتعلق بالأسلوب.

ومن الجدير بالاهتمام، التأكيد على أن أسرة بروست، كانت متماسكة على نحو وثيق، وبأن مشروعية الأخلاق التقليدية، كانت أمراً لم يتطرق إليه الشك قط من قِبل أعضائها. إن مأساة بروست الشخصية التى ترتبت على اكتشافه للعالم الواسع، واكتشافه لنفسه، يمكن تفسيرها على ضوء التضاد الوحشى بين واقع فظ وخسيس فى أغلب الأحوال، والحياة التى ألفها وسط أهله، حيث كان يحتمى بطبيعة أمه وجدته، وسمو ونبل عقليهما، ومبادئهما الأخلاقية، ويبدو أن هاتين المرأتين قد عبدتا وأفسدتا فى الوقت ذاته، الطفل الرقيق الذى كان يشبه مزاجه مزاجيهما. إن الإجابات التى كان يقدمها فى سن الثالثة عشرة على أسئلة معينة، والذى يضمها كتاب «عيد الميلاد» الذى تمتلكه أنطوانيت فيلكس فور An-toinette Felix Faure، والتى غدا اسمها بعد ذلك مدام بيرج Madame Berge، تظهر بوضوح، اتجاه أفكاره ومشاعره، فى المرحلة المبكرة من حياته:

«ما هى أدنى درجات التعاسة فى نظرك؟».

- أن أنفصل عن أمى.

- «أين تحب أن تعيش؟».

- فى عالم المثل، أو بالأحرى عالم مُثلى أنا.

- «ما هى فكرتك عن السعادة الأرضية؟».

- أن أعيش بالقرب ممن أحب، وسط جمال الطبيعة، ومعى عدد من الكتب، بصحبة الموسيقى، وأن يكون على مقربة منى مسرح فرنسى.

البحث عن بروست

- «ماهى الأخطاء التى تجد نفسك أكثر تسامحاً معها؟».

- حياة خالية من العبقرية.

- «من هم أبطالك الخياليون المفضلون؟».

- أبطال الرومانس والشعر، أولئك الذين يجسدون المثل الأعلى وليس أولئك الذين يكتفون بمجرد نقل الواقع.

- «ما هى شخصيتك التاريخية المفضلة؟».

- مزيج من سقراط، وبيركليز، والنبى محمد، وموسى، وبلينى الأصغر، وأوجسطين تيرى.

- «بطلتك المفضلة فى الأعمال الخيالية؟».

- امرأة أكثر من امرأة، دون أن تفقد وجودها كامرأة، كل ما هو رقيق، غض، شعرى، نقى، جميل، بأى صورة كان.

- «رسامك المفضل؟».

- ميسونييه.

- «وموسيقارك المفضل؟».

- موزار.

«الصفة التى تقدرها أكثر من غيرها فى الرجل؟».

- الذكاء، والحس الأخلاقى.

- «وفى المرأة؟».

- أن تكون رقيقة، طبيعية، وذكية.

- «فضيلتك المثلى؟».

- كل الفضائل غير المحدودة بفئة بعينها: الفضائل العامة عموماً.

- «هوايتك المفضلة؟».

- القراءة، الحلم، كتابة الشعر.

«من الذى كنت تود أن تكونه؟».

- حيث أن هذا السؤال لم يطرأ على ذهنى، فإننى أفضل ألا أجيب عنه، ومع ذلك، فقد كنت أحب أن أكون بللينى الأصغر.

إن أدريان بروست (الذى غدا بعد ذلك بروفسور بروست) قد شارك زوجته مشاعرها بخصوص الالتزامات العائلية، لكنه خالط العالم أكثر مما فعلت. لقد ارتقى سلم النجاح بسرعة كبيرة فى الأعوام الأخيرة من القرن التاسع عشر، وتقلد منصب مفتش «الخدمات الصحية العامة الفرنسية»، وغدا أحد المسئولين الكبار فى برنامج «الإجراءات الوقائية»، فى وقت تفشت فيه الأوبئة، كما مثل فرنسا فى مؤتمرات دولية عديدة، ورُشح عميداً لمعهد الصحى، وهو الحدث الذى ندين له بالنقاشات الرائعة مع مسيو دو نوربوا Monsieure de Norpois. لقد كان الأب يحب أن يرى مارسيل خاضعاً لنظام أكثر صرامة فى الاستعداد للحياة، لكنه سرعان ما اكتشف بأنه فى الوقت الذى كان فيه ابنه الثانى روبير، ممتلئاً بالحيوية والنشاط، وذا همة عالية كان ابنه الأكبر، يعانى بشدة من نوبات عصبية عنيفة، حتى إن أى صورة من صور العقاب، أو أى بادرة تعنيف، كان يعقبها فى الحال أزمة خطيرة، ونجد فى سوان، مشهداً ينتمى بكل تأكيد لطفولة

مارسيل، إنه المشهد الذى يركز على أحد الأسباب التى تخلفت فيها أمه عن الذهاب إلى حجرته لتمنحه القبلة المعتادة قبل النوم، وذلك بسبب انشغالها مع بعض ضيوفها المدعوين على العشاء. لقد شعر مارسيل بالتعاسة العميقة لتخلف أمه، «وكان أشبه بعاشق شعر بأن محبوبته قد حجبها عنه وجودها فى مكان ما لايشاركها فيه متعتها»، ولم يستطع أن يتغلب على رغبته فى معانقة أمه، وهى فى طريقها إلى مخدعه، مهما كلفه الأمر. ولقد أثار هذا الفعل من أفعال العصيان غضب والديه، لكن الصبى، شعر بالتعاسة الشديدة، وانخرط فى بكاء عنيف، حتى إن والده، أشفق عليه حتى قبل أن تفعل أمه ذلك، وقال: «لا أظن أننا نعالج الأمور علاجاً صحيحاً بأن نتركه فريسة للمرض. إن حجرته تضم مخدعين، ربما كان من الأفضل أن تقضى الليلة معه...». وتعد هذه الحادثة كما يقول بروست نفسه، منعطفاً فى حياته، لأنها تؤرخ لاعتياده على برحاء الحب، ولأنها حدثت أيضاً فى الليلة التى تخلت فيها أمه عن أية محاولة لتقوية عزيمته. أما الموقف الانهزامى لذات عصابية، والذى جعله ينسحب تدريجياً من حياة المجتمع، وحوله إلى إنسان مريض على نحو خطير، وفنان عظيم فى الوقت ذاته، فهو ذلك الموقف الذى بدأ فى ذلك المساء فى كومبريه.

(٢)
مشاهد الطفولة

لقد مرت حياة بروست بثلاثة أماكن مختلفة، تحولت وتبدلت هيئاتها بفضل فنه، وأضحت جميعها مألوفة بالنسبة لنا. وأول هذه الأماكن هو باريس، حيث عاش مع والديه فى منزل من منازل الطبقة الوسطى ٦ شارع بوليفار ماليزيرب، وكان يذهب بعد كل ظهر إلى الشانزليزيه Champs Elyseés حيث كان يلعب بجوار الأحصنة الخشبية وأيكة الغار عبر «التخم الذى كانت تقوم على حراسته، عند فواصل منتظمة، نساء سكر النبات، مع مجموعة من الفتيات الصغيرات، مارى ونيللى دى بناداكى، وجابرييل شوارتز وجان بوكيه (اللائى أصبحن فيما بعد بوقت طويل الأميرة رادزيول Radziwill كونتيسة كونتاد Comtesse de Contades ومدام ل. ل. كلوتز Klotz ومدام جاستون دو سالافيه Gaston de Caillavet).

أما المكان الثانى فهو إيلييه، حيث كانت الأسرة تقضى أيام عطلاتها فى منزل العمة أميو، ٤ شارع سان إسبرى Saint Esprit أى سعادة كانت تعتريه فورأن يهبط من القطار، منحدراً إلى لوار Loir، ويرى مرة أخرى، تبعاً للموسم، الزعارير البرية وعشب الحوذان فى عيد الفصح، ونبات الخشخاش صيفاً فى حقول القمح، ودائما، الكنيسة القديمة، ببرجها القرميدى المعلق، المنقط بالغربان وكأنه راع يحرس قطيعاً من المنازل. كما كان سعيداً بعودته إلى الحجرة التى تخفى ستائرها الطويلة البيضاء المخدع بألحفته الموشاة بالزهور وأغطيته المطرزة.. وكان يحب أن يرى الثالوث إلى جانب مخدعه، دون أن يطرأ عليه تبدل منذ أن تركه آخر مرة، مؤلفاً من زجاج أزرق منقوش ومزين على نحو بديع، وجفنة السكر، وإبريق الماء، وعلى رف المدفأة ينتصب الجرس الزجاجى الذى لا تزال الساعة تثرثر بداخله، وعلى الحائط، صورة للمسيح، فوق صندوق مقدس. سوى أن أكثر ما أمتعه، كانت الأيام الطويلة التى قضاها فى القراءة فى بريه كاتالون Pré Catalan، وهى حديقة صغيرة، أطلق عليها العم أميو هذا الاسم، وكانت هذه الحديقة التى يمتلكها العم أميو، تقع على الضفة القصية لنهر لوار Loir، ويحيطها سياج بالغ الروعة من نبات الزعرور، اعتاد مارسيل أن يجلس عند طرفها القصى تحت تعريشة ريفية، لاتزال قائمة هناك حتى الآن، مستمتعاً بالصمت العميق للريف، والذى لم يكن يقطعه سوى صوت أجراس الكنيسة الذهبى، وفى هذا المكان، قرأ مارسيل جورج صاند، وفيكتور هوجو، وشارلز ديكنز، وجورج إليوت، ويلزاك. «ربما لم يكن هناك زمن فى طفولتنا كلها أكثر امتلاء بالحياة من ذلك الزمن الذى ننظر إليه وكأنه لم يوجد قط: الأيام التى كنت أقضيها جميعاً بصحبة كتاب أعشقه».

أما المكانان الآخران، فهما ثانويان: منزل خاله فيى فى أوتوى حيث كان الباريسيون ينشدون ملاذاً من الطقس الحار، والذى استمدت منه بعض العناصر لتأليف صورة حديقة كومبرية بعد ذلك. كان لويس فيى، رجلا عزباً عجوزاً، تصدم مغامراته السادرة أسرة مارسيل المحافظة أخلاقياً إلى حد ما، وهناك كان الباريسيون يلتقون أحياناً ببعض الفتيات الجميلات اللائى كن يجدن متعة فى ملاطفة الصبى، مثلا لور هيمن La-ure Hayman الفتاة الرشيقة، الاجتماعية إلى حد ما، سليلة أحد الرسامين الإنجليز.

وأخيراً كان هناك ساحل شانل Channel، الذى كان يرسل بروست إلى أحد منتجعاته مثل تروفيى، وديب Dieppe وبعد ذلك كابور Cabourg، بعض شهور الصيف، ومن هذه الأماكن ولدت بالبيك Balbec ويوجد مدخل فى مفكرة مدام أدريان بروست يضم خطاباً من مارسيل: كابور فى ٩ سبتمبر ١٨٩١ «كم يختلف فصل الصيف هنا عن فصول الصيف التى كنا نقضيها بجوار البحر، عندما كنا أنا وجدتى، وقد

انصهرنا معًا، نصارع الريح، ونتحدث طيلة الوقت...» **انصهرنا سويًا**.. لم يحدث أبدًا أن انصهر صبي في أسرته المعبودة على هذا النحو.

ونتيجة لمعجزة من معجزات الحنان التي كانت قد سجنت اهتمامي في كل فكرة من أفكارها، ونتيجة لنواياها، وألفاظها، وابتساماتها، ونظراتها، بدا أن بيننا تآلفًا غريبًا مسبقًا، جعلني، أنا حفيدها، ملكًا لها، وجعلها، هي جدتي، ملكًا لي، حتى إنه لو كان قد اقترح أن يستبدل أي منا، هي، بامرأة ذات عبقرية خارقة، وأنا بأقدس الرجال منذ بدء الخليقة حتى الآن، لكنا ابتسمنا، مدركين أن أيا منا كان يفضل أبشع الأخطاء التي ينطوي عليها الآخر، على كل الفضائل التي ينعم بها سائر البشر...

لقد كان هناك كثير من النشوة التي يستشعرها في الحج إلى الأماكن التي كانت تعد بمثابة الخلفية، أو المادة الخام لمكان وزمان أعمال فنية عظيمة: البحث في **سامور** Saumur أو **جيراند** Guérande عن المشاهد التي شاهدها **بلزاك**، وفي كامبور عن تلك الأمسيات الحزينة في المنزل الذي صوره لنا **شاتوبريان**، وفي إيلييه عن أشجار الزعرور والبوص بجوار نهر **فيفون** Vivonne في عيد مايو، وحيث إن مثل هذه المقارنات لا يمكنها أن تعيد الصور التي سطرها سحر الكاتب على نحو رائع، فإنها تكتفي بأن تجلو المسافة الهائلة التي تفصل النموذج عن العمل المنجز. «إن كان ولابد أن نبرهن على عدم وجود كون واحد، وإنما أكوان بعدد الأفراد الأحياء، فليس أفضل لتقديم هذا البرهان من حقيقة أنه عندما نرى في أحد كتالوجات الصور حظيرة أو كنيسة أو مزرعة، أو شجرة، فإننا نهتف لأنفسنا «آه!! إليستير Elstir، معترفين بهذا بأن إليستير، ولا أحد غير إليستير شاهد...» لقد شاهد **بروست** بالطريقة نفسها «بروستيين» في كل المشاهد الطبيعية لطفولته، ولما كان **رينوار** يلمس اللحم الآدمي كله بقوس قزح بالتة ألوانه، كذلك كان **مارسيل** يعلق أكاليل نعوته النادرة على أشجار بوس وشانزليزيه، إلا أن هذا الجمال ظل هبته الخاصة. إن أولئك الذين لا يرون في الطبيعة إلا ما تبذله لنا، سوف يصابون بخيبة أمل حادة إذا ما حاولوا أن يعثروا في هذه الأماكن على التقزح اللوني اللطيف والنسيج المخملي لنعوته.

لقد تحدث هو ذاته عن التحرر من الوهم الذي يكمن في انتظار أولئك الذين يذهبون لرؤية الأماكن التي تبدو على قدر فائق من النشوة بالنسبة لقراء **ميترلينك** Maeterlinck و**آنا دي نوايي** Anna de Noille: «إننا نود أن نرى ذلك الحقل الذي يظهره لنا **ميليه** Millet في «ربيعه» (لأن ما يمكن لنا أن نتعلمه من الرسامين لا يقل بحال عما يمكن أن نتعلمه من الشعراء) ونحب أن نذهب مع مسيو **كلود مونيه** إلى **جيفرني** Giverny على نهر السين، حيث يكشف لنا الفنان انعطاف النهر في ضباب الصباح. وحقيقة الأمر، هي أن الصدفة البحتة للذهاب والإقامة مع أصدقاء أو أقارب، هي التي حدت بمدام **دي نوايي وميترلينك، وميلييه** أو **كلود مونيه** لرسم حديقة خاصة، أو حقل خاص، أو منعطف خاص للنهر، دون غيرها..» إن المتنزه الساحر الذي وصفه **بروست**، والذي كان يجلس فيه للقراءة تحت التعريشة الريفية على مرمى من البوابة البيضاء التي تسم حدوده، والحقول التي تترامى خلفه، والتي ينقطها نبات الخشخاش والقنطريون العنبري، أشياء لن نعثر عليها قط، لقد كانت حديقة **بريه كاتالوت** Pré Catalan، أكثر من مجرد حديقة في إيلييه. لقد كانت موجودة ذات يوم بالنسبة لأي منا، ولقد فقدناها جميعاً، لكنها توجد فقط، بفضل طفولتنا، في عالم خيالنا.

(٣)
المرض، والعبقرية

كان **مارسيل** قد بلغ التاسعة، عندما وقعت له في هذه السن المبكرة حادثة ذات أهمية بالغة، حادثة، قال عنها بعد ذلك، إنها حادثة ذات أهمية قصوى. لقد أصيب بنوبة من نوبات الربو، أو حمى القش، وكانت هذه النوبة من العنف بحيث غدا من المتعين عليه أن يتحاشى بعد ذلك، أي اتصال مباشر مع الطبيعة في موسم الربيع، ومنذ ذلك الوقت فصاعداً، قدر عليه أن يحيا حياة سقيمة، غير ناج من تهديد النوبة. ومن المتفق عليه عموماً الآن أن الربو أو حمى القش لا تعدو في الغالب أن تكون مرضًا عصبيًا يتصل اتصالا وثيقًا بالتوق المرضي للحنان، لقد عاني كثير ممن أصيبوا بنوبة الربو في شبابهم من إفراط العطف الأموي أو نقصه، وكان من نتيجة ذلك أنهم دفعوا دفعاً إلى حالة من الاتكال الكلي على أمهاتهم، أو تعلقوا على نحو يائس، بدعامات أخرى - زوج، زوجة، قريب، صديق، طبيب. إن هذه النوبات التي تعاودهم هي في الحقيقة لون من ألوان الاستعطاف، وعلى ضوء

هذه النظرية، يبدو مارسيل دليلا حيًا. لقد ظل طوال حياته رجلا يشعر باتكاله على الآخرين، وكان المطلب الأولى لوجوده، هو أن يحب، ويمدح، وأن يكون شخصًا مرغوبًا فيه، ولم يكن ليشعر بالأمان قط، ما لم يستحوذ على كم من الحنان، يفوق بكثير الكم الذى يحتاج إليه الشخص العادى.

ولقد تمخضت حالة الذهن هذه، بشكل مباشر، عن بعض من أهم خصائصه، لقد كان تواقًا دائمًا للاسترضاء، مهتمًا دائمًا باحتياجات الآخرين ورغباتهم، ولقد أغرق أصدقاءه بالهدايا، فقد أراد أن يكون عند حسن ظنهم، وأن يتطابق مع الصورة التى كونوها عنه، وكان يمتلئ بتأنيب الضمير حيثما فشل فى تحقيق هذا المطلب. لقد عانى بروست إلى أن مات والداه، من معرفته بأنه كان يمثل خيبة أمل بالنسبة لهما، ومنذ ذلك الوقت فصاعدًا، عمل بكل جد حتى إنه قتل نفسه فى النهاية، ولم يتغاض أبدًا عن آراء معارفه الساخرة. حقيقة أنه كان دمثًا جدًا، ومجاملا، وكانت عادته فى التملق لونًا من الآلية الدفاعية، ووجد التعويض فى حالات من النقد الخالى من الشفقة، أسرّ به للصفحات السرية لمذكراته وكراساته. وكثيرا ما تحولت رقته المفرطة، عبر تحول غريب، إلى قسوة بالغة، ولكى يسترضى تلك الوحوش المفترسة التى كان يبدو عليها كل البشر بالنسبة له، عدا أمه بالطبع وجدّته، فقد اصطنع حالة من التواضع المفرط، حتى إنه كان فى الغالب يحط من شأن كل ما يكتبه، وكان يعتقد مخلصًا، بأنه لا يستطيع أن ينجز شيئًا دون معونة الآخرين، وكثيرًا ما كان يشكو، أو يعلن بأنه مريض، أو محطم، مستثمرًا معاناته بكثرة التشكى والنواح وإظهار مواجعه، لأنه كان يعتقد ببساطة بأن هذا اللون من الإسراف فى التشكى والتوجع هو الوسيلة الناجعة التى تفتح له أبواب التعاطف على مصراعيها. ولم يكن بوسعه أن يؤدى أبسط الأشياء دون الاستعانة بنصائح أصدقائه ومعارفه ـ إقامة حفل عشاء، بيع قطعة أثاث، إرسال هدية من الزهور. لقد كان شعاره العام «ساعدنى لأننى قليل الحيلة بلا حول ولاقوة، »وكان الحب والصداقة بالنسبة إليه دائمًا أمورًا بالغة الأهمية، لأنه فى المرحلة المبكرة من حياته، كان بإمكانه مواجهة الحياة فقط إذا ما استشعر حب الآخرين له، ومتى أحس بانصرافهم عنه، وابتعادهم، غدا مرتابًا، وفريسة لأكثر الأفكار والشكوك المعذبة التى كانت موضوعًا لتحليلاته الانفعالية.

لقد أضاف هذا العصاب (وليست هناك كلمة لوصف حالة الذهن هذه أدق من هذه الكلمة) لتكوينه كمحلل دقيق وبارع لأدق الانفعالات وأكثرها تخفيًا. لقد كان بإمكانه تسجيل أبسط ظلال المشاعر، أكثر مما فعل كونستان Constant أو ستاندال، لأنه كان أكثر حساسية من أى منهما. وكان على دراية جيدة بهذه الطاقة التى يمنحها له الضعف. «إن المعاناة وحدها هى التى يمكن أن تشحذ الملاحظة، وتعلمنا كثيرًا عن الحياة، وهى التى تمكننا من تفكيك ماكينة، لم يكن بالإمكان معرفة أى شىء عنها بطريقة مغايرة. إن الإنسان الذى يستلقىَ فى مخدعه مثل كتلة من الخشب، ويظل قابعًا فيه كالأموات حتى يستيقظ فى الصباح، لا يمكن أن يصل، لا أقول إلى اكتشافات ذات أهمية بالغة، وإنما إلى مجرد تعليقات قليلة حول طبيعة النوم، ونادرًا ما كان يعرف بأنه نائم. إن جرعة الأرق لا تخلو من فائدة بالنسبة لأولئك الذين يقدرون نعمة النوم؛ أولئك الذين يسعون لاتقاء ولو أوهى شعاع فى الظلمة الغامضة. إن الذاكرة التى لا تخطئ ليست أفضل الطرق التى نَسْبر بها ظاهرة الذاكرة...، إن العاشق العادى تمامًا ينهمك فى عشقه ولا تعنيه الخطب المطولة حول العشق. إننا نعثر بين أولئك الذين ينتمون إلى أسر راقية، عصابية ومعذبة، على ملح الأرض. إن هذه الأسر، وليس غيرها، هى التى أسست الأديان، وأنجزت الروائع، ولن يعرف العالم أبدًا كم يدين لها، ولا كم عانت أثناء عطائها. ومرة ثانية «إن المرض يقربنا من الحقائق التى تقع على الطرف الآخر من الموت».

إلا أنه لا يكفى الإنسان أن يكون مريضًا حتى يغدو محلا للعبقرية. إن المرض، برغم ذلك، هو أحد عجلات هذه الآلية الذهنية التى تعزز قوة التحليل. إن بإمكاننا تقريبًا القول بأن عقل المبدع يشبه فى نواح كثيرة عقل الصانع أو الحرفى، فكلما بلغت معاناته حدًابعيدًا، بلغت إبداعاته شأوًا عاليًا. إن المرض الذى أجبر بروست على أن يحيا وجودًا منعزلا معظم أيام حياته، والذى اضطره فى فترة لاحقة إلى رؤية أصدقائه ليلا فقط، أو عدم رؤيتهم مطلقًا، والذى اضطره إلى النظر إما إلى أشجار الفاكهة المزهرة عبر النوافذ المغلقة لحجرة مريض، أو عربة تسير فى الطريق، والذى حرره من ضرورات المجتمع وبذا هيأ له الوقت الكافى للتأمل وقراءة ألفاظه وتشكيلها، ومنحه قيمة مضاعفة لمظاهر الجمال فى الطبيعة التى كان قد عرفها أيام طفولته السعيدة، عندما كان يحدق، من مكانه على شواطئ نهر فيفون Vivonne، مفتونًا، بعناقيد الليلك البيضاء والأرجوانية، فى حديقة سوان، وسقوط أشعة الشمس على قنطرة قديمة، أو نباتات الحوذان فى كومبريه.

ومن المؤكد أنه كان مسكونًا بهاجس الكتابة منذ الطفولة، وعلى الأخص، بجمال كان يشعر به مسجونًا تحت

المظاهر السطحية للأشياء، لقد عرف بطريقة مضطربة وغامضة، أن مهمته تكمن فى تحرير حقيقة مسجونة وذلك بالكتابة عنها وتجسيدها. «إن السقف القرميدى... كان ينقط البركة بالقرنفل على نحو لم أكن قد شاهدته فى حياتى قبل ذلك قط. لقد كنت ألوح بمظلتى وأهتف بحماس منقطع النظير زوت! زوت! زوت! عندما شاهدت على سطح المياه، وعلى الجدار الإلماعة الشاحبة لابتسامة تعكس مباهج السموات العلا، ولكن وحتى أثناء هذا أدركت بأن ما كان يتعين، على أن أشغل نفسى به، عوضًا عن البقاء قانعًا بإبهام تلك الكلمة التى لا تقدر بثمن، هو بذل الجهد للنفاذ بشكل جلى، إلى طبيعة نشوتى...» ويحسن بنا أن نتذكر تلك الكلمات... **يتعين، بذل الجهد للنفاذ بشكل جلى... تحرير حقيقة مسجونة**... ففيها يكمن كل **بروست**.

أن يكتب: كان هذا هو طموحه الخفى، إلا أنه كان يعتريه إحساس بأنه عاطل عن الموهبة، لأنه، ما إن يحاول العثور على موضوع لرواية تشبه واحدة من تلك الروايات التى جلبت له النشوة، حتى يغدو على وعى فى الحال بالعجز. ولم تكن الأشكال والألوان والروائح التى

البحث عن بروست

كان يجلبها معه فى طريق عودته من جولاته، والتى كان يحتفظ بها على شاشة واقية من الصور، مثل سمكة فى سلة صياد مغطاة بالحشائش للاحتفاظ بها حية وطازجة، تبدو له مادة ملائمة لعمله الأدبى، لقد كانت هذه الأشياء غاية فى البساطة، وغاية فى الخصوصية، ومع ذلك، فقد وجد متعة بالغة لا يستطيع لها تفسيرًا عندما اصطحبه **بسبييه Pe-cepied** فى جولة بعربته، فى مشاهدته ثلاثة أبراج لكنائس فى السهل، ولاحظ كيف، نتيجة لحركة العربة، وانحناء الطريق، أنها تبدل علاقاتها على الدوام ببعضها بعضًا فى الفضاء، لقد علم للمرة الثانية، أن ما كان يريد أن يفعله قبل كل شىء» هو أن يصوغ إحساسه الغامض بالنشوة فى كلمات وعبارات. لقد طلب قلم رصاص، وألف فى الحال قطعة ضمها فيما بعد، تقريبًا دون أدنى تغيير، إلى أحد نصوص سوان، «لم يحدث أن عدت إلى ما كتبت قط، ولكن، أثناء جلوسى فى ركن العربة، حيث كان يضع سائقها السلة التى تضم الطيور التى كان سيده قد اشتراها من سوق **مارتين فيى Martin Ville** كنت قد دونت أفكارى، وشعرت بالسعادة، وتأكدت بأننى قد حررت هذه الأبراج، من حقيقتها المخبأة، وبأننى أشبه ما أكون بطائر وضع بيضه، وشرعت فى الصياح كطائر بأعلى صوتى.

وفى هذا اليوم، ولد الكاتب مارسيل **بروست**: كاتب قادر على أن يفهم أن واجب الشاعر أن ينفذ إلى قلب انطباعاته، وبأن أتفه الموضوعات، يمكن أن تهبنا سر الأكوان، إذا ما تهيأ لنا أن نراها بعيون «الروح»، لقد كان مارسيل لايزال طفلا، ولم يكن قد بلغ الحقائق المخبوءة تحت الشجيرات الخفيضة، والمتنزهات، وضوء بوس، لكنه كان قادرًا على أية حال، على الإحساس بشىء من وجودها ■

ترجمة : السيد إمام



لوحة للفنان: حلمى التونى

السيرة  الذاتية

أيام طه حسين

ق لا يزال كتاب الأيام لطه حسين يثير عديداً من التساؤلات حول النوع الأدبى الذى ينتمى إليه. ولقد تناولت كثير من الدراسات هذه الإشكالية. ولعل من أبرز هذه الدراسات القيمة، تلك الدراسة التى قدمها **عبدالمحسن طه بدر** فى كتابه: تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر(١)، كذلك الدراسة التى قام بها **يحيى عبدالدايم** عن: الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث(٢) حيث طرح كل منهما إشكالية كتاب «**الأيام**» وإلى أى مدى ينتمى «**الأيام**» إلى السيرة الذاتية أو إلى الرواية أو إلى المقال أو إلى البحث الاجتماعى أو إلى أى من الأنواع الأدبية الأخرى. واليوم تطالعنا إمكانية أخرى وجديدة نحاول اختبارها من خلال هذا المقال ألا وهى: إلى أى مدى ينتمى كتاب **الأيام**؟.. إلى النوع «الأدبى» الجديد والمسمى بـ «قص الطفولة»؟ وربما يتعين علينا فى هذا المقال أن نقدم أولا تعريفًا لقص الطفولة لكيلايفهم من هذه التسمية أننا نعنى الأدب المكتوب للأطفال أو قصص الأطفال. وفى هذا الصدد يقدم لنا **جون سالس**(٣) و**فيليب لوچون**(٤) تعريفين متكاملين لقص الطفولة فيقول الأول: «إن قص الطفولة هو نوع من السرد يقوم به الكاتب محاولا إعادة بناء وإعادة تقديم الذكريات الأولى التى شكلت حياة الطفل فهو يتخير بدقة من هذه الذكريات وهذه الأحداث الماضية وأسهم بشكل رئيسى فى تشكيل حياة الطفل».

وهنا يضيف **فيليب لوچون** إلى تعريف **سالس** قائلا: إن ذلك لايعنى بأى حال من الأحوال أن تقدم للقارئ هذه الذكريات أو الأحداث الماضية من حياة الطفل بصوت راوٍ عليم ومحيط بكل شئ omni scient أو من وجهة نظره وإن كان هذا هو ما يطلق عليه **لوچون** قص الطفولة التقليدى والذى يشكل جزءاً من السيرة الذاتية (التى تتناول مراحل العمر المختلفة) - بل إن ما يميز قص الطفولة الذى نعنيه هنا شىء أكثر تعقيداً ألا وهو أن يحاول الكاتب أن يخلق وأن يحاكى «صوت» الطفل وأن يجعل له رؤيته الخاصة ولغته الخاصة وأن يعطيه حرية التعبير دون تدخل من الراوى «العليم» وفى هذه الحالة يكون الطفل هو نفسه الراوى الذى يقوم بعملية السرد. وهذا هو إذن الفرق الرئيسى والأساسى الذى يفرق بين قص الطفولة التقليدى والممثل فى بدايات ، السير الذاتية أو «قص الطفولة» الذى أصبح يمثل الآن فى الأدب الأوروبى الحديث، نوعًا أدبيًا جديداً ومستقلا عن السيرة الذاتية. خيث انتشر هذا النوع من الكتابة فى نهاية القرن ١٩ والقرن ٢٠ فى أوروبا وبناء على ذلك فنحن نخلص إلى: أنه كلما توحد الراوى بالطفل من خلال صوته ووجهة نظره كان هناك قص طفولة. وكلما انفصلت رؤية الراوى وصوته عن الطفل وظهر فى هذه الحالة الراوى البالغ - العليم مستقلا عن الطفل لم يعد هناك قص طفولة بالمعنى الذى قدمناه ولكن قص يتناول سيرة طفل فى شكلٍ تقليدى.

ولاختبار الفرضية التى طرحناها فى بداية مقالنا، لجأنا إلى تحليل وضعية الراوى داخل النص وتحليل «وجهة النظر» السائدة فى النص لأننا نتصور أنها سوف تساعدنا كثيراً فى تحديد النوع

بين السيرة الذاتية وقص الطفولة

نهى أبو سديرة

باحثة مصرية ـ جامعة القاهرة

الأدبى الذى ينتمى إليه الجزء الأول من الأيام.

ومصطلح «وجهة النظر» هو ترجمة للتعبير الإنجليزى "Point of view" والذى كان أول مَنْ استخدمه **هنرى جيمس** Henry James فى القرن التاسع عشر، ومصطلح «وجهة النظر» يعنى فى مجال النقد الروائى: «العلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية». ويعنى بشكل أساسى وأكثر تحديداً «منظور الشخصية» سواء أكانت الشخصية، شخصية «الراوى» أو الشخصية الرئيسية داخل العمل فى حالة قيامها بدور الراوى، وهنا يطالعنا تساؤل مهم: إذا كان الراوى ذاته هو صاحب «وجهة النظر» فإلى أى مدى يحق له أن يقتحم العالم الخيالى الذى يخلقه ليخاطب القارئ، ويعلق على الأحداث ويبدى رأيه فى أمور قد تتصل اتصالا مباشراً بموضوع الرواية، أو قد لا تتصل بشكل مباشر؟

وهنا يقدم لنا ج. **جينيت**(٥) التقسيمات المختلفة «لوجهة النظر» والتى تحدد العلاقة بين المؤلف والراوى والشخصية، كما أنها تحدد وضعية الراوى داخل العمل. كذلك وضعية المؤلف والمساحة المتاحة له والتى من خلالها ينفذ إلى النص.

فهناك أولا: وجهة النظر اللامحدودة واللانهائية للأحداث وللأماكن وللشخصيات وهى رؤية الراوى العليم، كلى الحضور أو ما يسميها بيُون رؤية من الخلف.

ثانياً: وجهة النظر الداخلية الأحادية ـ المحدودة ـ لشخصية.

أو ما يسمى بالوعى المركزى ـ وهى رؤية الراوى لشخصية واحدة أو ما يطلق عليها بيون: رؤية مع الشخصية.

ثالثاً: وجهة النظر: الكاميرا: وهى الرؤية المحايدة وتكون من الخارج فهى تقدم لنا وصفاً للأشياء متحرية فى ذلك الحياد الكامل ودون تدخل الراوى.

ويطلق عليها أيضاً الرؤية من الخارج.

إن اختيار المؤلف بين وجهات النظر المختلفة وبين هذه الرؤى المختلفة يرجع إلى اختياره درجة معينة من الحميمية والاقتراب من الشخصيات أو اختياره إقامة مسافة ما أو حتى الحيادية بالنسبة للشخصيات، على سبيل المثال فإن وجهة النظر الأولى تعطى الراوى الحق والحرية فى اقتحام أعماق الشخصية. ووجهة النظر الثانية تتيح وتسمح للراوى بالاتحاد مع الشخصية والاطلاع على سرائرها والنفاذ إلى أعماقها ولكنها لاتسمح للراوى باقتحام أفكار الشخصيات الأخرى. وفى هذه الحالة تكون الرؤية بالنسبة للشخصيات الأخرى رؤية من الخارج. أما فى الحالة الثالثة فإن الراوى لاينفذ إلى «وعى» أى من الشخصيات ويلتزم بالحيادية(حيادية الكاميرا). ويرى G. Genette ونحن نؤيده فى أن هذه التصنيفات الثلاثةتعد «نظرية» تماماً إذْ إن السرد داخل النص يتعامل مع ويتضمن هذه الرؤى جميعاً (Point de vue variable et multiple) وإن كان ذلك بنسب متباينة، وإن هذه الاستخدامات ذات النسب المتفاوتة تؤدى إلى خلق تأثيرات (effer) محددة خاصة بنوع أدبى معين كما أنها مرتبطة بإعطاء جماليات معينة للنص esthétiques وهو

مـا سنجـده فـى الجـزء الأول من الأيام **لطه حسين**.

ونبـدأ تحليلنا للأيام بطرح التـسـاؤل المهم: من هو صاحب وجهة النظر فى الأيـام؟ هـل هـو الـراوى أم المـؤلـف أم الطفل / الصبى؟

إن الجـزء الأول من «الأيام» يتـبـدى بشكل عام «وجـهـات نظر» مـتـعـددة ومختلفة.

غـالبًا مـا يكون الراوى هـو صـاحب وجـهـة النظر المهيمنة فى النص وقليلا ما تتحد وجهة نظر الراوى بوجهة نظر الشخصية الرئيسية (الفتى/ الصبى) ونادراً ما تظهر وجهة نظر الطفل مستقلة أو بمعزل عن وجهة نظر وسيطرة الراوى العليم.

وجاء رأى **شكرى المبخوت** ليدعم من هذه الملاحظة قائلا:

«ولعل أبرز سمة مميزة لراوى «الأيام» أنه كلى العلم والحضور. فنحن نجده يصاحب البطل كظل له: عايش لحظة ولادة النص [..] إن سلطان الراوى ممتد فى الزمان والمكان أما كونه عليماً محيطاً بكل شىء فيبرز فى إلمامه بما خفى من مشاعر الصبى [...] فإن الراوى يفضح ما كتم الصبى من أسرار»(٦)

ونحـاول فى تحليلنا للنص أن نحـدد ونبرز المواضع النصية التى تظهر فيها هيمنة الراوى على وجـهـة نظر الطفل والمواضع الأخرى التى تتحدد فيها وجهة نظر الراوى بوجهة نظر الطفل.

منذ اللحظة الأولى لقـراءتنا للأيام يسترعى انتباهنا أن الراوى يحاول إيهام القـارئ بأنه منفـصل ومسـتـقل عن الشخصية الرئيسية «الطفل» (الصبى) وذلك باستعماله ضمير الغائب. ومنذ

أيام طه حسين

اللحظة الأولى أيضاً يقدم لنا الراوى نفسه فى صـورة راوٍ عليم بكل شىء حاضر حضوراً كلياً ومطلع على كل شىء حتى وكأنه يسكن شخصية الطفل ويتقمصها بل ويسكن ذاكرته ومشاعره. فهو يعلم ما «يذكر» البطل/ الطفل وما «لايذكر» وما «يكاد يذكر» حتى إنه نفذ إلى ذاكـرة البطل وعقله البـاطن، وهو مـا يدل على حجم المعرفة الهائل للراوى. ويعلم ما أحس به وجهه «فقد تلقى فى ذلك الوقت هواء فيه شىء من البرد الخفيف الذى لم تذهب به حرارة الشمس». (الأيام ص٣)

كـمـا أنه يعلم مـا يحب الصبى ومـا يكره وفى أى شىء يفكر:

«ثم يذكر أنه كـان يحب الخـروج من الدار إذا غـربت الشـمس وتعشى النـاس، فيعتمد على قصب هذا السياج مفكراً مغرقاً فى التفكير». (الأيام ص٥).

«كـــان يكره أن ينام مكشــــوف الوجه». (الأيام ص٧).

ولا يألو الراوى جـهـداً فى أن يؤكـد للقارئ علمه بكل شىء ليس فى حياة الطفل الحاضرة ولكنه يستشرق المستقبل، مستقبل الصبى وذلك فى بداية النص، وقبل أن يتقدم القارئ فى القراءة. فهو يؤكد مصاحبته وملازمته للبطل منذ الطفولة وإلى الكهولة ويتضح ذلك حين يأتى بجمل استشراقية:

«فكانت تنتهى إلى قناة عرفها حين تقدمت به السن» (الأيام ص٤).

«حرم على نفسه ألوانًا من الطعام لم تبح له إلا بعد أن جـاوز الخـامـسـة والعـشـرين» (الأيام ص٢٠) «بدأ بذلك حين سافر إلى أوروبا أول مرة، فتكلف التعب وأبى أن يذهبَ إلى مائدة السفينة، فكان يحمل إليه الطعام فى غرفته. ثم وصل إلى فرنسا فكانت قاعدته إذا نزل فى فندق أو فى أسـرة أن يحـمل إليـه الطعام فى غرفته (....) ولم يترك هذه العادة إلا حين خطب قرينته، فأخرجته من عادات كثيرة كان قد ألفها». (الأيام ص٢٢).

ونلاحظ هنا أن هناك تداخـلا فى الأزمنه السردية وذلك فيما يتعلق بالوقائع والأحداث ذات الامتداد النفسى الفاعل فى حياته. كما يؤكد على وجود الراوى العالم بطفولة الفتى وبمستقبله وما سوف يحدث فيه. وتكون وجهة نظر الراوى هنا منفصلة عن رؤية الصبى ومـهـيـمنة عليها.

يحاول الراوى طوال الوقت أن يوحى للقارئ أن رؤيته تتطابق مع رؤية الطفل وإن كان ذلك لم يمنع كونه مهيمناً على النص وذلك على سبـيـل المثـال من خلال قيامه بالوظيفة التــى يطلق عليها النـــاقـــد Genette (وظيـــفـــة التنـــظيـــم) أو (fonction de régie) داخل العمل. فهو يحرص كل الحرص على استخدام أساليب بلاغية مميزة تؤكد وجـود راوٍ قـادر على اسـتـخـدام هذه الأساليب البلاغية المختلفة والتى تخلق الإيقاع الداخلى للنص. مثال على ذلك استعماله للتقنية التى تسمى فى النقد الغربى بـ «anaphore» أو ما يطلق عليه صلاح فضل «تقفية البدايات»(٧) أو ما

تفضل تسميته بـ «اللازمة فى أول الكلام»:

«ولم يكن يُقَدِّر أن هذا العرض ضئيل بحيث يستطيع الشاب النشيط أن يثب من إحدى الحافتين فيبلغ الأخرى.

ولم يكن يُقدِّر أن حياة الناس والحيوان والنبات، تتصل من وراء هذه القناة على نحو ما هى من دونها.

ولم يكن يقدر أن الرجل يستطيع أن يعبر هذه القناة ممتلئة دون أن يبلغ الماء إبطيه.

لم يكن يقدر أن الماء ينقطع من حين إلى حين عن هذه القناة. (..)

ولم يكن يقدر هذا كله. (الأيام ص١٢)

أو فى الفصل الثامن عشر:

«من ذلك اليوم استقر الحزن العميق فى هذه الدار [..]

من ذلك اليوم تعود الشيخ ألا يجلس إلى غدائه ولا إلى عشائه حتى يذكر ابنه.(..)

من ذلك اليوم تعودت هذه الأسرة أن تعبر النيل إلى مقر الموتى من حين إلى حين. (..)

من ذلك اليوم تغيرت نفسية صبينا تغيراً تاماً (..)

(الأيام ص١٣٥)

كذلك انتقال الراوى من موضوع إلى آخر دون تمهيد القارئ لهذا الانتقال ودون تقديم لكى يعبر عن رأى خاص به أو لكى يسوق حكمة ما.

أو لكى يقدم بعض التأملات بشأن أحد الموضوعات التى تهمه وهذا ما يقوم به الراوى وهو ما يسميه Genette بالوظيفة «الأيديولوجية» (Fonction idéologique) فالراوى لايتردد فى أن يقتحم عالم النص ليقدم تعليقاً له محاولا إشراك القارئ معه فى تفكيره:

«ولكن ذاكرة الأطفال غريبة، أو قل إن ذاكرة الإنسان غريبة حين تحاول استعراض حوادث الطفولة. (الأيام ص١٥).

«إن الدهر قادر على أن يؤلم الناس» (الأيام ص١١٨).



طه حسين

إن الإنسان يظلمه حتى أبوه ..» (الأيام ص٣٨)

وهنا يبدو الانفصال بين وجهة نظر الراوى ووجهة نظر الطفل، واضحاً جليًا، فتكون وجهة نظره هى السائدة، وتكاد تختفى وجهة نظر الطفل ويعلو صوت الراوى العليم ويخفت صوت الطفل حتى يختفى فى هذه المقاطع.

وتتوالى الأمثلة التى تشير إلى وجود الراوى العليم المسيطر على الشخصية الرئيسية، هنا الصبى، والتى تعد نموذجًا للتفرقة بين «وعى الراوى - البالغ» و«وعى الطفل» ونموذجاً للتمييز بين قص الطفولة بمعناه الحديث والقص التقليدى المرتبط بالسيرة الذاتية، وذلك من خلال اهتمام الراوى بقارئه: فهو يقدم له الشرح والتوضيح ليزيل أى لبس أو غموض محتمل، ويظهر ذلك حين يقول: «وكان «سيدنا» قد تعود متى دخل الكتّاب أن يخلع عباءته، أو بعبارة أدق «دفّيته». (الأيام ص٣٠) «وخرج صاحبنا من المنظرة منكس الرأس مضطربًا يتعثر، ومضى فى طريقه حتى وصل إلى الكرار (والكرار: حجرة فى البيت كانت تدخر فيها ألوان الطعام» (الأيام ص٥٩)

فهو إذن حريص على إيضاح المفاهيم لقارئه، كما أنه لايتردد فى أن يسوق الأمثلة أو يستشهد بنماذج مماثلة تتماهى مع حالته، وذلك حين يقوم باستدعاء حادثة تاريخية ليستشهد بها، وهى قصة أبى العلاء المعرى:

«وأعانته هذه الحادثة على أن يفهم طوراً من أطوار أبى العلاء حق الفهم. ذلك أن أبا العلاء كان يتستر فى أكله حتى على خادمه؟ فقد كان يأكل فى نفق.(...) فهم صاحبنا هذه الأطوار من حياة أبى العلاء حق الفهم؛ لأنه رأى نفسه فيها.» (الأيام ص٢١).

وللمرة الثانية نجد أن هذا الاستشهاد يعبر عن استشراف للمستقبل، فالراوى لم يقرأ أبا العلاء إلا وهو كبير. ومرة أخرى ينفصل «وعى الراوى» البالغ عن وعى الطفل. ليسبق الأحداث ويقدمها للقارئ محطمًا بذلك التسلسل الزمنى المنطقى للسرد فارضًا بذلك سلطته كراوٍ على النص.

ويؤكد لنا الراوى استقلال وجهة نظره عن وجهة نظر الطفل وذلك حين يرتفع صوت الراوى ضاحكاً وساخراً ومتهكماً من «سيدنا» تارة ومن «العريف» تارة ومن «الألفية» تارة أخرى.

«وأبدع من هذا كله أن سيدنا كان يرى صوته جميلا، وما يظن صاحبنا أن الله خلق صوتاً أقبح من صوته. وما قرأ صاحبنا قول الله عز وجل: «إن أنكر الأصوات لصوت الحمير» إلا ذكر سيدنا». الأيام ص٣٢.

«ومنهم هذا الشيخ (...) الذى كان فى أول أمره حمّاراً» (الأيام ص٨٥).

«ولكن الألفية! وما أدراك ما الألفية! وحسبك أن سيدنا لايحفظ منها حرفًا.» ص٧٢.

هذه الرؤية الساخرة من الأشياء، الناقدة للبيئة المحيطة بالطفل المتهكمة مما يحدث ومما حدث فى ماضى الطفل لاتصدر إلا عن راوٍ بالغ ناضج لديه القدرة على إصدار الأحكام وعلى النقد هادفًا بعد ذلك إلى تغيير الواقع، ومؤكداً فى إطار هذا النص ابتعاده عن طفولة الصبى ومعبراً عن وجهة نظره الخاصة.

ومع الفصل الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر يتحقق الانفصال التام بين رؤية الراوى ورؤية الطفل، وذلك حين يلجأ الراوى إلى الاستطراد فى حديثه عن مكانة العلماء فى القرية والشيوخ وعلم السحر والطلاسم وعقائد الريف. لايكتفى الراوى بتلك الهيمنة على النص وعلى رؤية الطفل، ولكنه لايتوانى ولايتردد فى أن يبسط سلطانه على بقية الشخصيات. فهو يتولى نقل وجهة نظر الشخصيات وردود أفعالهم من خلال سرده للأحداث. وفى هذه الحالة تكون وجهة النظر «من الخارج»، وذلك حين ينقل إلينا مشهداً واحداً يكون مركزه ومحوره الصبى ويتعرض بعد ذلك لردود أفعال الشخصيات:

«وإذن فقد أخذ اللقمة بكلتا يديه وغمسها فى الطبق المشترك ثم رفعها إلى فمه.

فأما أخوته فأغرقوا فى الضحك

وأما أمه فأجهشت بالبكاء.

وأما أبوه فقال فى صوت هادئ حزين: ما هكذا تؤخذ اللقمة يا بنى. أما هو فلم يعرف كيف قضى ليلته»

الأيام ص ١٩، ٢٠.

ويرى **شكرى المبخوت** فى هذا الصدد أن: «البطل فى الأيام قليل الكلام إن لم نقل صموتاً، كما أن الشخصيات الأخرى ظلت خاضعة للراوى فلم يمكنها من الكلام لتتحدث حديثاً يضىء جوانب أخرى من شخصية الصبى»[8] وقليلا ما يحاول الراوى أن يتحد بالشخصية الرئيسية (الطفل) وفى هذه الحالة يلجأ إلى «وجهة النظر الداخلية» أو الأحادية (أو الرؤية مع الشخصية) وتكون إذن وجهة نظر الراوى هى وجهة نظر الشخصية.

ويحاول الراوى فى هذا المقام أن يتقمص شخصية الطفل أو أن «يسكن» وعيه، فيشعر بما يشعر به الطفل ويطلع على نفسيته ويعلم ما يدور فى خلده: «وكان يشعر بأن له من بين هذا العدد الضخم من الشباب والأطفال مكاناً خاصاً يمتاز من مكان أخوته وأخواته» الأيام ص ١٧. «فقد أحس أن لغيره من الناس فضلاً عليه (..) وأحس أن أمه تأذن لأخوته وأخواته فى أشياء تحظرها عليه» - ص١٨.

وظل صاحبنا فى مكانه لايفكر فى القرآن ولا فيما كان، وإنما يفكر فى مقدرة سيدنا على الكذب. ص ٦٢.

لعل الطفل يُسر إلى الراوى بما يشعر وفيما يفكر، أما الراوى فيخبر القارئ بأسرار الطفل ولايخفى عليه شيئًا. ولكنه لايعطى الطفل/ الشخصية الرئيسية فرصة التعبير عن نفسها ربما من خلال الأسلوب المباشر، فالشخصية تبدو معظم الوقت إن لم يكن كل الوقت «صامتة». ولا يعطى فرصة حتى للقارئ أو للمروى له فرصة الاستنتاج أو التأويل فهو يقدم تفسيراً لكل شىء.

وفى مواضع أخرى يحاول الراوى ثانيةً أن يتوحد مع الطفل وذلك باستخدامه الأسلوب غير المباشر الحر (style in direct libre) وهو أسلوب يمزج بين الأسلوب المباشر وبين الأسلوب غير المباشر وينتج عنه التحام وانصهار صوت الراوى وصوت البطل (ونقصد هنا صوت الطفل) بحيث يختلط الأمر على القارئ فلا يتمكن من التحديد أو التمييز

بين صوت الراوى وصوت الشخصية. فيظهران وكأنهما شخص واحد.

(...) أكان هذا المكان؟ أكان يؤذيه؟ الحق أنه لايتبين ذلك إلا فى غموض، - الأيام ص ١٧.

«ما له لايطلق لسانه فى الرجلين، وليس بينه وبين السفر إلى القاهرة إلا شهر واحد؟ ألم يكن الشيخ قد أقسم ألا يعود الصبى إلى الكتّاب» الأيام ص ٦٨.

إذن فإن استخدام الأسلوب غير المباشر الحر يتيح للراوى أن يتوحد بالطفل وتكون وجهة النظر هنا داخلية (أى مع الشخصية) ونلاحظ هنا أن وجهة النظر - الداخلية تتيح للراوى مرة أخرى السيطرة على البطل (!)

ولعلنا نلاحظ أيضًا من خلال قراءتنا للنص أن هناك دائمًا مراوحة بين اختيار الراوى الاتحاد بالشخصية وبين انفصاله عنها وتأكيده على استقلاله عنها وإعلانه بسط سلطانه على النص.

ونادرًا ما يعترف الراوى بأنه لايعرف سوى ما يسر إليه الصبى أو ما يذكر له وأنه لايستطيع أن يطلع على أكثر مما يقوله الصبى فيتنازل مؤقتًا وربما للمرة الأولى عن هيمنته وسيطرته على وعى الصبى «أما أنا فلا أستطيع إلا أن أحدثك بما يذكر الصبى» الأيام ص١٥٩. ونلاحظ هنا استعماله لأول مرة ضمير المتكلم «أنا» وأنه يترك للصبى حرية إطلاعنا على ما يدور بنفسه وهو نادرًا ما يفعل ذلك. ويلح الراوى ثانية على أنه يستمد أخباره من البطل: «وقد أقسم لى بعد أنه احتقر العلم منذ ذلك اليوم» - الأيام - ص ١٤٤. يتبنى راوى الأيام وجهة نظر أخرى وهى ما سبق أن قدمناها باسم «وجهة النظر - الكاميرا» وهى التى تحاول أن تقدم وصفًا حياديًا للأشياء وللأشخاص، يقدم فى هذه الحالة وصفًا لمشهد محدد وهو فى سبيل ذلك يلتزم الحيادية ويقدم وصفًا دقيقًا فينتقل متدرجًا من جزء إلى جزء، حريصًا على الترتيب والدقة داخل الصورة والتى تشكل المشهد الواحد وهو ما يذكرنا بالوصف الذى كان يقدمه **فلوبير** فى مدام بوفارى مشهد استعداد الأخ وخروجه لحضور الاحتفالات الدينية: «لبس الفتى الأزهرى ثيابه الجديدة، واتخذ هذا اليوم عمامة خضراء، وألقى على كتفيه شالا من الكشمير، وأمه تدعو وتتلو التعاويذ، وأبوه يخرج ويدخل جزلان مضطربًا\ حتى إذا أتم للفتى من زيه وهيئته ما كان يريد، خرج فإذا فرس ينتظره بالباب، وإذا رجال يحملونه فيضعونه على السرج، وإذا قوم يكتنفونه من يمين ومن شمال، وآخرون يمشون من خلفه، وإذا البنادق تطلق فى الفضاء، وإذا النساء يزغردن.... الخ ص٧٠.

فالراوى ينتقل من جزئية إلى أخرى فى تسلسل وترتيب وتدرج متحريًا الدقة فى الوصف وهو ما يدل عليه «تقسيم» الجمل وبدايتها بنفس «اللازمة»«وإذا» وذلك لتحديد الانتقال من جزئية إلى أخرى (كما تفعل الكاميرا) داخل المشهد الواحد وهو ما يدل على وجود راوٍ/ مصور دقيق خلف هذه الكاميرا!.

ولعل بعد هذه المحاولة لتحليل «وجهات النظر» المتعددة داخل أيام **طه حسين** نصل إلى النتيجة التى توصل إليها الناقد Genette وهى أن العمل الأدبى لا يتبنى وجهة نظر واحدة بعينها ولكنه يتضمن «وجهات نظر» متعددة multiple ومتغيرة variable وهو ما يثرى النص الأدبى ويرجع ذلك إلى الاختيارات التى يقوم بها المؤلف لتحقيق تأثيرات جمالية معينة.

كانت وجهة النظر السائدة فى الأيام هى وجهة نظر الراوى البالغ الذى كان يقوم أساسًا بعملية السرد واستقلاله عن البطل جعله راويًا عليمًا حاضرًا حضورًا كليًا باسطًا سلطانه على النص مستبدًا بالبطل والقارئ معًا. هو سلطان كشفت عنه الوظائف التى اضطلع بها وهى وظيفة السرد، والتعليق والشرح والتفسير. فهو يتدخل فى الحكاية ويتخذ مواقف ويطلق أحكامًا قيمية ويعبر عن أفكاره الخاصة مستبدًا بالقارئ أيضًا فهو يقدم له كل ما يحتاجه من أخبار ولايترك فرصة للاستنتاج أو التأويل.

ولا ننسى أن نشير إلى أن وضعية الراوى تكون مختلفة فى الفصل الأخير (الفصل ٢٠) ويرجع هذا الاختلاف إلى التغيير فى الوضعية السردية. حيث نجد أن هناك شخصًا آخر ينقل عنه الراوى نظرته إلى البطل، وهذا الشخص هو «الابنة». (والفصل العشرون يحتاج إلى تحليل مستفيض نظرًا لوجود كثير من الاختلافات المتعلقة بالوضعية السردية). ونخلص إذن إلى أن الراوى فى الأيام وموضوع السرد (البطل/ الطفل) كائنان منفصلان. وأن لكل واحد منهما ملامح تميزه ووظائف يضطلع بها، ولكل منهما وجهة نظر مختلفة عن الآخر. كما أن الراوى يتحدث والبطل يعيش الأحداث وأحدهما يسكن نسيج الخطاب والآخر يعيش الأحداث ويعرضها لنا من خلال الخطاب. ولكنهما أيضا متصلان متكاملان فى مواضع أخرى، وذلك لما فرضته السيرة الذاتية من اتحاد ضرورى بين الراوى وبين البطل. وكلما كبر البطل واكتملت شخصيته أصبح قريبًا من الراوى إلى حد التطابق.

ونحاول إذن الاجابة عن السؤال الذى طرحناه فى بداية مقالنا نخلص إلى أن

كتاب «الأيام» لطه حسين ينتمى إلى قص الطفولة فى شكله التقليدى حيث إنه قص يقوم به راو بالغ وناضج يحكى فيه طفولته، وعادة ما يكون هذا النوع من القص جزءاً من السيرة الذاتية الكاملة التى تتناول المراحل العمرية المختلفة يليها الجزء الثانى عن مرحلة الشباب، ثم الجزء الثالث عن مرحلة الكهولة. يكون غالبًا الراوى البالغ هو الذى يقوم بعملية السرد دون أن يظهر صوت الطفل أو وجهة نظره إلا من خلال صوت الراوى ورؤيته، وعلى الرغم من ذلك نستطيع أن نقول إن كتاب «الأيام» لطه حسين يعد «بداية» موفقة لما سيصبح عليه «قص الطفولة» العربية فيما بعد بمعناه الحديث: وهو قص يقوم بصوت طفل محترمًا رؤيته الخاصة جدًا ولغته الخاصة وأفكاره وأحاسيسه دون تدخل صارم للراوى البالغ العليم. وهو ما يظهر على سبيل المثال فى «ترابها زعفران» لإدوار الخراط وهكذا فقد بدأ طه حسين نوعاً أدبياً جديداً لم تكن ملامحه قد اتضحت بعد من خلال النظريات النقدية. ولعله لم يكن يعلم أنه سيصبح رائداً لهذا النوع الأدبى الجديد والمسمى بـ (قص الطفولة). ■

الهوامش

* طه حسين، الأيام- ط ٦١، دار المعارف- ١٩٨٦ القاهرة

١ ـ دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣.

٢ ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ـ ١٩٧٤.

٣- Jean SALESSE: "Le Récir d'enfance dans les trois premiers Livres des mêmoires d'outre tombe: in Revue des sciences humaines, no 222 éd, Université de Lille III, 1991, p11.

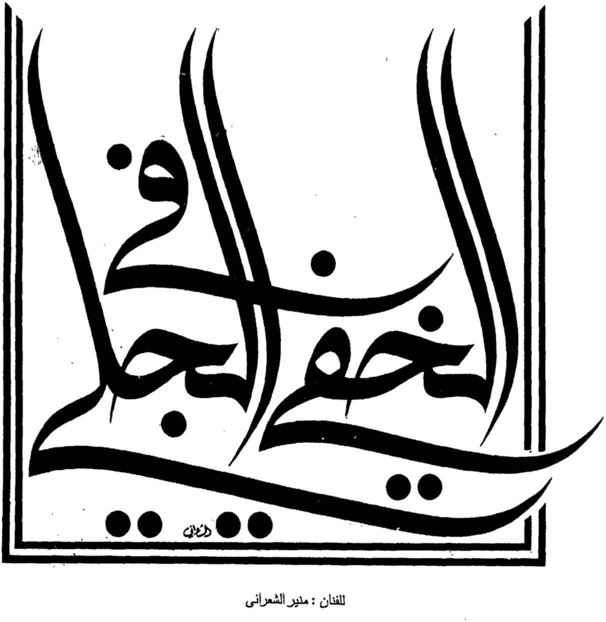
٤ ـ Philippe Lejeune: Je est un Autre. p. 10

٥ ـ G. Genette, Figuris III, Paris, Seuil, 1972.

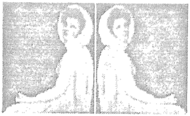
٦ ـ شكرى المبخوت: سيرة الغائب، سيرة الآتى: السيرة الذاتية فى كتاب الأيام لطه حسين تونس، دار الجنوبى للنشر، سنة ١٩٩٢. P83/ 84.

٧ ـ صلاح فضل: ـ أساليب السرد فى الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، رقم ٣٦، يناير سنة ١٩٩٥، ص١٠٤.

٨ ـ شكرى المبخوت، المصدر السابق ص ٨.



للفنان : منير الشعراني



السيرة الذاتية ومعايير الثقة

تمهيد

قبل التعرض للسيرة الذاتية البالغة الأهمية التى قدمها أستاذنا «**سيد عويس**» رحمه الله، قبل وفاته بسنوات قلائل فى أجزاء ثلاثة تحت عنوان مهم وهو: «التاريخ الذى أحمله على ظهرى» ـ دراسة حالة؛ حمل الجزء الأول عنوان: «الأرض والبذور»، وجاء الجزء الثانى تحت عنوان: «ماء الحياة»، أما الجزء الثالث والأخير فاختار له المؤلف عنوان: «الثمار»... قبل التعرض لبعض جوانب هذه السيرة الذاتية الذائعة الصيت لأستاذ جليل نهلنا من علمه وخبراته كثيراً؛ فإننا نفضل أن نستنّ سُنّةً نراها حميدة وذات فائدة، بإيراد عدد من المعايير والأسس التى يمكن وفقاً لها الحكم للسيرة الذاتية المعنية أو الحكم عليها. هذه المعايير والأسس ضرورية للكشف عن أبعاد معينة فى السيرة من حيث:

أ ـ صدق واضع السيرة فى إيراده للوقائع.

ب ـ تأويل واضع السيرة لهذه الوقائع فى حالة ثبوت صدقها ومطابقتها للحقيقة.

جـ ـ مدى تأثير التحيزات الشخصية والنفسية لواضع السيرة فى انتقائه بعض الوقائع وإن كانت صادقة، وفى إخفائه بعض الوقائع الأخرى التى كان يجدر الإشارة إليها وفى تلوينه لما أورده من أمور ووقائع، أى ـ بمعنى آخر ـ فيما يتعلق بالتأويل الذى تبداه فى السيرة.

وإذ يكون ذلك، فإننا سوف نعمد إلى معالجة هذا الإطار النظرى الذى أشرنا إليه فى عجالة، وذلك فى مبحث أول؛ ثم نحاول فى المبحث الثانى أن نطبق هذه المعايير بقدر من الصرامة من ناحية وبقدر من الفهم الإنسانى من ناحية أخرى، وذلك على العمل الذى نقدمه ألا وهو: «التاريخ الذى أحمله على ظهرى». أما المبحث الثالث والأخير فسوف نخصصه كمبحث نظرى يعالج مدى الاعتماد على السير الذاتية فى فهم بعض معطيات التاريخ الاجتماعى للأمة فى فترة زمنية محددة وهى التى عاشها كاتب السيرة الذاتية، وعرضها فى سيرته.

المبحث الأول:

حول المعايير والأسس فى كتابة السيرة الذاتية.

نلاحظ ـ بحق ـ كثرة مذهلة إن لم نقل مريبة فى عدد السير الذاتية التى دفع بها أصحابها أو غيرهم إلى المطابع للنشر فى الأعوام القلائل الماضية. وتتنوع هذه السير الذاتية تنوعاً كبيراً، ما بين سير ذاتية كتبها سياسيون سابقون شغلوا مناصب مؤثرة فى الماضى، وما بين قادة عسكريين كبار، وما بين أدباء لامعين، وما بين بعض من العلماء، وصولا إلى بعض الفنانين؛ مشاهيرِ وغير مشاهير، وحتى كتابة السيرة ولَجَتْها بعض سيدات ورجال ممن تحوم حولهم شبهات عديدة. إذن نحن أمام ظاهرة واسعة النطاق يمكن أن نطلق عليها تجاوزاً: «مولد السيرة»، كما أن من اللافت للنظر أن بعض المنتمين للقلم والصحافة قد نشطوا نشاطاً محموماً فى التعرض لسير غيرهم حتى ممن ماتوا بهدف أو بآخر، نحسب الطابع الغالب عليهم هو التربح المادى أو الشهرة أو كلاهما معاً وفى أحيان قليلة تمت كتابة سير آخرين

«التاريخ الذى أحمله على ظهرى» نموذجا

على فهمى

من بعض مَنْ كانوا على علاقة وثيقة بهم مهنية أو شخصية لتصحيح وقائع أوردتها سير عن هؤلاء النجوم بأقلام آخرين وذلك بقصد تصحيح جزئيات معينة أو تفنيد وقائع بعينها أو تفسير مواقف محددة.

ولعل هذا الطوفان الهائل من السير الذاتية التى نُشرت مؤخراً يثير عدة تساؤلات نراها حالّة ومهمة فى آن. ذلك أننا نرى السيرة الذاتية ليس هدفها بالأساس مجرد الحكى؛ بل إن هدفها هو توضيح بعض مناحى التاريخ الإجتماعى والثقافى والسياسى والفنى فى فترة زمنية محددة. وهو أمر مفيد معرفيًا إذا استقامت السير المعنية. بعكس الحال إذا اعتورت هذه السير شبهات جدية، فإنها تحدث بلبلة لدى المتلقين وتفسد الرؤى التاريخية، بل أكثر من ذلك فإنها تؤثر بالسالب على الذهنية العامة للأمة. ومن هنا يجدر التشدد لدى قراءة السيرة الذاتية، أى سيرة ذاتية، ولدى فهم ما وراء هذه السير، ولدى الحكم لها أو عليها. هذا التشدد وتلك الصرامة مطلوبان، بل نزعم أنهما من قبيل فرض الكفاية على ما يقول أهل الفقه الإسلامى؛ ذلك أن ترك الأمور على ما هى عليه بدون تدقيق وبدون إعمال معايير صارمة وموضوعية وعلمية، يفتح الباب أمام سلبيات عديدة أقلها ما ألمحنا إليه آنفاً.

وعلى هذا فسوف نركز على أمور أو معايير ثلاثة، نرى - مؤقتا - أنها تكفى فى تقييم السيرة الذاتية. هذه المعايير هى كما أسلفنا على التوالى: الصدق والتأويل والتحيزات الشخصية. وسنتناول كلا منها فى مطلب مستقل.

المطلب الأول:

فى الصدق:

لا مشاحة فى أن ميل كاتب السيرة الذاتية إلى إيراد وقائع صحيحة فى مجملها هو أمر مهم فى البناء الموضوعى للسيرة من ناحية، كما أنه أمر بالغ الأهمية لإقامة جسور من الثقة بينه وبين الملتقى من ناحية ثانية. إذ لولا جسور الثقة هذه لغدت السيرة الذاتية عبثا فى عبث لدى المتلقى، بل نزعم أنه لو كان هذا المتلقى جاداً فإنه سينحّى قراءة السيرة جانبًا ويحتقر فى ضميره كاتبها. بل أكثر من هذا فإن عدم الثقة هذه سيشكك المتلقى الجاد فى كل أعمال كاتب السيرة حتى السابقة عليها إن كان له أعمال.

من جهة أخرى فإن عدم صدق الرواية التى يرويها كاتب السيرة ولو فى بعض جزئياتها، وحتى إذا كان عدم الصدق هذا متقن الصنع؛ فلنا أن نتوقع كم من النتائج السلبية التى سوف تترتب على قراءة السيرة فى هذه الحالة عند محاولة الإفادة من هذه القراءة فى درس وفهم التاريخ الاجتماعى أو السياسى أو الفكرى أو الفنى.

ونعتقد أن عدم الصدق هذا، يأتى أحياناً عمدياً كما قد يكون غير عمدى، كأن تكون المسافة الزمنية قد تباعدت بين الوقائع وبين إعداد السيرة خاصة إذا كان واضعو السيرة ممن لا يسجلون مذكرات أولا بأول. وقد يحدث أحياناً أخرى أن كاتب السيرة يعتقد فى صحة واقعة فيوردها، بينما حقيقة الأمر أن هذه الواقعة لم تحدث فى الواقع أصلا أو قد حدثت على نحو مغاير أو مختلف؛ ذلك أننا فى مجتمعنا بخاصة لا نفرّق كثيراً بصدد المعلومات التى تصلنا مهما كان

ضعف المصدر أو عدم الثقة به. فعلى سبيل المثال فكثيراً ما تحفل الصحافة بأخبار يتلقاها المتلقى فيعتقد صحتها، وقد يثبت فيما بعد، بعد زمن طال أو قصر بأنها غير صحيحة وقد يكون فات كاتب السيرة أن يعلم ظهور دلائل عدم صحتها فيما بعد. كما نشير إلى أن قنوات بعض ما يصل إلينا من معلومات قد تكون غير دقيقة، فإعلامنا بعامة يتسم بهذه السمة فى فترات تاريخية كثيرة، كما قد تؤخذ إشاعة ما على أنها حقيقة ومُسلّمة فى حين أنها غير صادقة أو بها مبالغات، فثقافتنا لاتزال - من أسف - سماعية فى معظمها.

وفى تقديرنا فإن عدم الصدق لا يقتصر فقط على إيراد وقائع غير صحيحة أو مبالغًا فيها أو غير دقيقة فى بعض جوانبها. بل إن تعمد كاتب السيرة الذاتية إبراز بعض وقائع صادقة وإخفاء وقائع صادقة أخرى لسبب أو لآخر، (وقد يكون سبباً إنسانياً لتجميل الذات أو لمنع تجميل الخصوم) لهو فى قناعاتنا العلمية الموضوعية هو من قبيل عدم الصدق أيضاً.

فقد يعمد كاتب السيرة إلى عدم إيراد بعض الوقائع الخاصة بنشأته إذا اتسمت هذه النشأة ببعض الأمور التى قد يراها - من الناحية الإنسانية البحتة - تسىء إليه أو قد تحقر من شأنه ومن شأن أسرته. هذا الإغفال المبرر إنسانياً يسىء إلى بناء السيرة الذاتية لأنه يعتم على أمور نحسبها ضرورية من حيث معرفة المتلقى بالأبعاد النفسية والشخصية لكاتب السيرة. وهذه أمور تقلل من فرص اكتشاف التحيزات النفسية والشخصية التى قد ترد فى جنبات السيرة لاحقاً؛ كما أنها تخل بيقين بدواعى السياق الضرورى لفهم الأبعاد المتوخاة من كتابة السيرة.

معايير الثقة

وإذ يكون ما أوردناه فى هذا المطلب بادئ التزمت للبعض؛ فإننا نراه ضرورياً للإفادة من السيرة وإلا أضحت من قبيل اللغو اللفظى.

ونحن نعتقد أن معظم السير الذاتية التى اطلعنا عليها فى الحقبة الأخيرة لم تلتزم على طول الخط بهذه المعايير الصارمة للصدق كما أوردنا آنفا. وعلى هذا، فنحن نشكك بجدية فى مدى إمكان الإفادة من معظم هذه السير الذاتية، إلا فى ميدان محدد، ألا وهو النميمة.

المطلب الثانى:
فى التأويل

فإذا سلمنا لمجرد مواصلة النقاش بالصدق النقى وعلى طول الخط للوقائع كلها التى توردها سيرة ذاتية بعينها؛ فإننا نعمد إلى إثارة دفع بالغ الأهمية والخطورة معًا حول ما يتعلق بتأويل المؤلف للوقائع الصحيحة؟ التى أوردها فى السيرة.

فالتأويل إن هو إلا من قبيل التفسير. والتفسير هو من قبيل الاجتهاد الفردى الذى يصيب ويخطئ. فهو تقدير إنسانى بحت. فالحكم على واقعة محددة، حتى وإن كانت صحيحة تمامًا، هو حكم خلافى؛ بمعنى أن الآراء والاجتهادات تتنوع حيال هذه الواقعة. ونحن لا نقدر - علمياً - على الطعن فى تأويل معين أورده كاتب سيرة لواقعة صحيحة حتى وإن كنا قريبين زمنياً من هذه الواقعة ومعاصرين لحدوثها. فكما قلنا فإن التأويل اجتهاد ذاتى يخضع لعوامل كثيرة معظمها ذاتية.

بيد أن مشروعية التأهيل الاجتهادى رهينة ببعد ضرورى، ألا وهو عدم التعسف فى التأويل. فالتعسّف لدى التأويل هنا أدخل إلى ميدان عدم الصدق وإلى ميدان التحيز والغرض وتصفية الحسابات.

فمع قبولنا للاختلاف لدى التأويل فإن ثمة ضوابط يجدر التمسك بها بدقة حتى لا ينحرف التأويل إلى محض افتراء أو هوى. فالواقعة الثابتة والتى عاصرها آخرون عديدون، قد تتباين تأويلاتهم لهذه الواقعة الثابتة تبايناً كبيراً، غير أن المحظور أن يصدر التأويل عن هوى فى النفس أو غرض ملتو أو تحامل شخصى واضح.

ولا شك فى أن هذه الجزئية تحديداً تبدو لنا بالغة الصعوبة والدقة، إذ لا يستطيع المتلقى العادى أن يحسمها مهما أوتى من فطنة أو معرفة أو خبرة. فقط الذين يمكن الاعتداد برأيهم حول تأويل كاتب السيرة لواقعة صحيحة هم من كانوا على مقربة زمنية ومكانية من أحداث هذه الواقعة ومن الظروف التى حدثت فيها ومن أطرافها جميعًا. ونعتقد أن هذا القرب غير كاف فى حد ذاته، إذ يجدر التعرف على مواقف هؤلاء جميعاً المعلنة والمضمرة من كاتب السيرة المأوّل من ناحية ومن أطراف الواقعة والعلامات المضطربة حولها من ناحية أخرى، إذ إن هذه التأويلات لابد وأن تكون قد لونتها بعض المشاعر الإنسانية وبعض الرؤى الذاتية إن لم نقل بعض المصالح الظاهرة أو الخفية لهذا الطرف أو ذاك.

وعلى الرغم من ذلك تبقى بعض الوقائع الصحيحة هنا أو هناك يجمع أطرافها ومن عاصروها على تأويل سائد يبدو موضوعيا ومحايداً، فإذا جاء كاتب السيرة الذاتية وجمح فى تأويله الذى أورده عن هذا الاتجاه الغالب فى التأويل، فإن هذا يثير شكوكًا حول التأويل الذى أورده؛ الأمر الذى يجدر على الباحث فى السيرة الذاتية المعنية أن يتصدى للتعرف على الدوافع الخفية التى جعلت مؤلف السيرة يشذ عن الاتجاه الغالب والمنطقى فى تأويل الواقعة الصحيحة.

المطلب الثالث:
فى التحيزات

يتصل هذا المطلب بالمطلبين السابقين عليه اتصالا وثيقاً. فبداية نحن لا نستطيع إغفال الأدوار الكثيرة والبالغة الأهمية التى تلعبها تحيزاتنا فى رؤانا واتجاهاتنا ومواقفنا وقناعاتنا وغير ذلك. لدرجة أننا نعتقد أن كل فرد منا هو وحدة نفسية قائمة بذاتها، بل إن مجمل ما يمكن أن يسمى بشخصية الفرد إنما تسهم فيه عوامل عديدة متشابكة بيولوجية وفسيولوجية ونفسية وعقلية ومجتمعية، وأضحى من المسلّم به على ضوء الإنجازات العلمية الراهنة فى فروع العلم والمعرفة المرتبطة بهذا كله، مدى أهمية هذه العوامل التى أشرنا إليها على كيان الفرد. فلكل منا عالمه الخاص، مع التسليم بأن ثمة سمات مشتركة واضحة أو باهتة تظهر تارة وتختفى تارة أخرى بين أفراد العائلة البشرية جميعًا أو بين المنتمين لمجموعة بشرية محددة.

وإذْ يغدو ما أسلفناه من قبيل المسلمات، فإن التسليم بالتحيزات الشخصية لدى كل فرد منا هو أمر وارد وحق وعلمى وإنسانى فى آن واحد.

ومن هنا فإننا نثير إشكالية جديدة فيما يتعلق بالسير الذاتية، ونلاحظ أنها تسمى بالسير الذاتية؛ هذا الأمر يتعلق بمدى تأثير التحيزات الشخصية ما دمنا نسلم بها هكذا، على كل من الصدق فى كتابة السيرة وعلى مناحى التأويل للوقائع التى توردها السيرة فى حالة صدق هذه الوقائع. ولعل ما نورده فى هذا المطلب أن يثير شكوكًا جدية مضافًا إلى الشكوك السابقة حول مصداقية السيرة الذاتية بصفة عامة.

فإن صحت هذه الشكوك - وهى صحيحة فى تقديرنا - فإنها تقلص إلى حدود بعيدة دائرة الإفادة العلمية بالسير الذاتية. ومع هذا، فمادامت السير الذاتية هى حق أصيل من حقوق كاتبيها



ومادامت أحياناً هى المصدر الوحيد أو بالأحرى من بين المصادر القليلة التى نستمد منها بعض المعرفة المجتمعية تاريخية أو آنية على حد سواء، يبقى من الضرورى محاولة وضع معايير محددة للتحييد الممكن إنسانيًا للتحيزات الفردية عند كتابة السيرة. وبعامة فإننا نقرر - منذ البداية - أن وضع المعايير وإن بدا ميسوراً لباحث السير الذاتية فإنه أمرلا تطيقه القدرة الإنسانية لكاتب السيرة مهما حاول الالتزام بهذه المعايير. فتجريد الفرد من ذاتيته ومن تحيزاته أمر بالغ الصعوبة إن لم يكن من قبيل الوهم والمستحيل. بيد أن كاتب السيرة الذاتية إن بذل جهداً كبيراً من الناحية النفسية فى تقليل تحيزاته الشخصية ما أمكنه ذلك، لدى التصدى لكتابة سيرته الذاتية، فإنه يكون قد أسدى لنفسه أولا وللمعرفة ثانيا خدمة كبرى.

ولعل ما يضاعف من خطورة التحيزات الشخصية وتغلغلها فى كل منا، أن بعض هذه التحيزات الشخصية إن لم يكن معظمها هى ما أدخل فى دائرة اللاشعور بمفهوم التحليل النفسى؛ وبالتالى فهى تمثل عقبة كئوداً فى سبيل محاولة التخفيف من آثارها بله التخلص من آثارها كلية.

غاية ما فى الأمر أننا ندعو كاتب السيرة الذاتية إلى بذل محاولة جادة وواعية فى سبيل التقليل من آثار تحيزاته الشخصية. كما ندعو كاتب السيرة الذاتية - أيضًا وبالإضافة - إلى إنعاش ذاكرته وإلى تعمد إيراد كافة التفاصيل الدقيقة عن نشأته النفسية والاجتماعية؛ إذ إن هذه التفاصيل لمما تلقى أضواء على تحيزاته اللاشعورية التى لا يقدر إزاءها حولا.

ولاشك فى أن إيراد تفاصيل التنشئة الاجتماعية والنفسية لكاتب السيرة، لمما

معايير الثقة

يخدم المعرفة العلمية فى ميادين أخرى ذات علاقة كميدان التحليل النفسى والتحليل الاجتماعى للإبداعات الأخرى لكاتب السيرة إن كان مبدعاً.

المبحث الثانى: «التاريخ الذى أحمله على ظهرى نموذجاً»:

إذا حاولنا إنزال المعايير النظرية التى أوردناها آنفاً إلى أرض الواقع، بالإشارة التطبيقية إلى هذا السفر المهم بأجزائه الثلاثة والتى قدمها أستاذنا **سيد عويس** تحت عنوان «التاريخ الذى أحمله على ظهرى»؛ فمن الضرورى إبداء عدد من الملاحظات المنهجية على النحو التالى:

أولا: إن الجزئين الأول والثانى من هذا السفر يتعلقان بوقائع لم نعاصرها مع المؤلف، بعكس الجزء الثالث والأخير- الثمار- إذ تدور معظم وقائعه فى حدود معاصرتنا الزمنية للمؤلف وتتلمذنا عليه وزمالتنا له.

ثانيا: إن المؤلف وقد كان أستاذاً جليلا لنا، بل ومازلنا ننهل كثيراً من آثاره العلمية وتربطنا به وبأولاده صلات إنسانية عميقة؛ فإن الأمر لا يخلو بالطبع من بعض آثار التحيز للمؤلف. بيد أن هذه التحيزات من جانبنا للمؤلف على المستوى الشخصى هى من قبيل التحيز الواعى الشعورى مما يقلل من تلوين رؤانا النقدية للسيرة الذاتية التى وضعها أستاذنا الجليل.

ثالثا: إن بعض ما أورده المؤلف فى سيرته الذاتية من وقائع لم نعاصرها أو لم نشهدها قد رواها بنفسه أمامنا مرات عديدة فى مناسبات مختلفة؛ وإن بعضاً من هذه الوقائع الأخرى قد رواها معاصروه من أصدقائه لنا فى حضوره غالباً. إذ طالما جمعتنا مناسبات عديدة ومتكررة فى حضور المؤلف، سواء أكانت هذه المناسبات علمية أو اجتماعية.

ولعلنا فى ضوء هذه الملاحظات الثلاث أن نكون قادرين بدرجة أكبر من الموضوعية على فحص هذه السيرة الذاتية ومحاولة تقييمها، لإخضاعها للمعايير التى أوردناها.

فمن حيث الصدق فإن ضميرنا العلمى يرتاح إلى درجة كبيرة لصدق المؤلف فيما أورده من وقائع عايشنا بعضاً منها وسمعنا بعضاً آخر منه ومن غيره فى حضوره عشرات المرات. ولاشك عندنا فى أن هذا كله يؤدى بنا إلى تصديق المؤلف فى معظم ما أورده فى سيرته الذاتية فيما يتعلق بالوقائع.

ويزكى هذا الاعتقاد بصدق المؤلف لدينا، أنه كان - رحمه الله - يحفل بتدوين مذكرات تفصيلية عن كثير من الأمور وبصفة دورية بعكس كثير منا، ممن يعتمدون على الذاكرة فقط.

يضاف إلى ذلك أن المؤلف وقد تقلب فى وظائف عديدة فى حياته العملية كان يحفل أيضاً بالاحتفاظ بكثير من الوثائق والأوراق الرسمية التى كان يمكنه حوزتها على نحو مشروع، بعكس كثير منا أيضاً لا يحفلون بذلك.

فإذا انتقلنا إلى **التأويل**، فإننا نحترز فنعمد إلى تقييم بعض ما أورده المؤلف من تأويلات حول وقائع محددة عايشناها معه(خاصة ما ورد فى الجزء الثالث والأخير من السير الذاتية تحت عنوان «الثمار»). ولعل من دواعى عدم أو قلة الخطأ عند تقييم تأويلات المؤلف حول هذه الوقائع ومعظمها ينصب على عمله فى المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية بالقاهرة، هو أننا قد عملنا مع المؤلف متلازمين على مدى زمنى طويل يربو على ثلاثة عقود متصلة وأن طبيعة العمل بهذا المركز كانت تتطلب طوال هذه الفترة الزمنية الطويلة اتصالا وثيقاً مشتركاً بالمؤلف وبزميلات وزملاء عديدين معظم وقت العمل الرسمى اليومى التى طالما كان يمتد منذ الصباح الباكر إلى ساعات متأخرة من الليل. هذا الاتصال الوثيق يسمح لنا بقدر مرضٍ من التقييم الموضوعى والسليم معاً.

وبالطبع لا نستطيع التعليق على أو تقييم كل ما أورده المؤلف من تأويلات لوقائع أو لمواقف محددة حتى وإن وردت فى الجزء الثالث من السيرة الذاتية. بل سنكتفى بإيراد أمثلة مختارة بعناية من بين هذه التأويلات. وبادئ ذى بدء نقرر أن عدداً من هذه التأويلات كانت مخالفة للسياق العام لتأويلات معظمنا من زميلات وزملاء المؤلف الذين عايشوا هذه الوقائع.

فعلى سبيل المثال، فإن المؤلف يفرق بين مواقف بعض زملائه القدامى منهم وقد عاد من الولايات المتحدة بعد أن حصل على درجة الدكتوراه وكان لا عمل له آنذاك فى مصر فيقرر أن معظم

زملائه ومعارفه القدامى لم يزوروه خلال الشهر الأول من قدومه للوطن لأنه كان بلا عمل، على حين أننا نميل إلى تأويل هذا الموقف بأنه عادى إذ يفضل الأصدقاء والزملاء ترك العائد بعد غيبة طويلة فى الخارج مع أفراد أسرته فترة معقولة، وأن فترة الشهر التى ذكرها المؤلف تبدو لنا معقولة. وفى هذا السياق فإن شخصاً من زملاء المؤلف القدامى قد عرفناه على المستوى الإنسانى بعمق فيما بعد (المرحوم **عبدالعزيز فتح الباب**) ونعرف مدى عمق أبعاده الإنسانية، ومع ذلك يلمزه المؤلف بأنه كان حاقداً عليه. ونشهد أن العلاقة الإنسانية من جانب **عبدالعزيز فتح الباب** تجاه المؤلف فى قابل الأيام ولمدى زمنى يقدر بعشرات السنين كانت علاقة دافئة تملؤها المحبة والوفاء.

لنأخذ مثالا آخر حول التأويل فيما يتعلق بعلاقة المؤلف وهو أستاذ جليل لنا بأستاذ لنا جليل هو الآخر عمل معنا طويلا فى المؤسسة العلمية ذاتها (المرحوم اللواء **ياسين الرفاعى**) الذى يكن له المؤلف بعباراته كل حب وتقدير لمواقفه تجاه المؤلف؛ نجده ينعى على زميله الجليل هذا دعابة ظاهرة البراءة ذكرها له - أى للمؤلف - أثناء حضورهما المؤتمر الدولى الثالث لمكافحة الجريمة فى استوكلهم عام ١٩٩٥، ويبدو لنا من هذا الموقف التأويلى لمثل هذه العبارة أن أستاذنا المؤلف كان بالغ الحساسية حتى إذا تعلّق الأمر بدعابة ظاهرة البراءة من صديق وفىّ كريم. ولعل هذه الحساسية المفرطة أن تتصل - من ناحية الجذور - ببعض المصاعب الاقتصادية التى طالما عاناها المؤلف لأسباب عديدة.

لنأخذ مثالا ثالثًا فيما يتعلق بالتأويل أيضاً، فالمؤلف يورد أن نفراً من تلاميذه وزملائه أصروا على توديعه فى مطار القاهرة عند سفره للعمل كأستاذ معار بجامعة الكويت، بينما لم يظهر منهم أحد لدى عودته المفاجئة بعد أقل من شهرين من السفر لأنه رجل - على حد عبارته - لا حول له ولا قوة، ولا سلطان له. واضح هنا التعسف فى التأويل، فتلاميذه وزملاؤه إذ ودّعوه فى رحلة الذهاب وهذا واجبهم، لم يكونوا يتوقعون بالطبع إنهاءه لإعارته فى بداية العام الجامعى وعودته المفاجئة لمصر بسبب مرضه المباغت بالكويت والذى لم يكن يعلم هؤلاء التلاميذ والزملاء عنه شيئاً.

ونلاحظ بالإضافة، إلى ذلك أن علاقاته المتوترة بإدارة المركز، قد انعكست جزئيًا على تأويلاته لمواقف بعينها لبعض تلاميذه وبعض زملائه، مثل الاعتقاد بأن الغالبية كانت تسخر منه - أى من المؤلف - مجاملة لإدارة المركز، وهو أمر من التأويل غريب فى رأينا إذ إن الغالبية من الباحثين بالفعل كانوا مع المؤلف فى معسكر واحد عدائى لإدارة المركز التى كانت غير عادلة وغير موضوعية فى معظم الفترات وفى معظم المواقف.

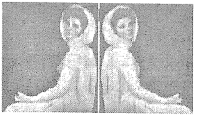
وعلى الرغم من هذه الأمثلة - وهى قليلة على أى حال - فإن التأويلات التى ذهب إليها المؤلف الجليل لمواقف الإدارة معه هى تأويلات تأتى فى السياق العام للتأويلات السائدة للغالبية آنذاك.

أما عن بُعد **التحيزات الشخصية** فنعتقد أن التحيزات التى تتصل بالأطر المرجعية للمؤلف والتى أشار إليها فى الجزء الأول من السيرة بأمانة وبالتفصيل فيما نعتقد، فإن هذه التحيزات الذاتية تبدو واضحة فى جنبات عديدة من السيرة. فالمؤلف ودود إلى أبعد الحدود هذا حق، وكريم إلى أبعد الحدود وهو أحق، وشريف إلى أبعد الحدود وهذا حق، بيد أن الشك فى الآخرين أو فى معظمهم يعتور علاقته بهم، ولعل هذا الشك المبالغ فيه - فى تقديرنا - أن يكون من أوضح آثار النشأة الأولى للمؤلف خاصة فترة اتصاله الوثيق فى باكورة شبابه بجماعة سنية بالغة التزمت. والمعروف أن المناخ فى مثل هذه الجماعات يدعو إلى الشك فى الآخر وتضخيم الذات على قاعدة من الاستعلاء بالتقوى، برغم مخالفة ذلك لروح الإسلام كما نفهمها.

المبحث الثالث: السير الذاتية ودرس التاريخ الاجتماعى:

نخلص مما تقدم إلى إشارة عدد كبير من الشكوك الجدية حول جدوى السيرة الذاتية فيما يتعلق بدرس التاريخ الاجتماعى والثقافى والسياسى والفكرى والفنى لمصر، فمعظم السير الذاتية التى عايناها لم تقترب كثيراً من المعايير النظرية التى طرحناها والتى نراها ضرورية للاعتماد علمياً على السير الذاتية فى درس التاريخ الاجتماعى.

غير أننا وبحق نستثنى سيرة ذاتية مثل «التاريخ الذى أحمله على ظهرى» لأستاذنا الجليل **سيدعويس** مما توصلنا إليه من تعميم يتعلق بالسير الذاتية فى مصر، على الرغم مما وجهناه من نقد إلى بعض جوانب السيرة الذاتية التى قدمها أستاذنا الجليل.■



بورتريه

قا

(١)
مقدمة

كان من الضرورى أن نصبر كثيراً بل أن نتحلى بالشجاعة والجرأة حتى يتسنى لنا جمع ملامح صورة لـ **لاكان**. اعتبره البعض فى حياته إلهاً (فقد نحت بنفسه تمثاله المتحرك).

ولكن من ناحية أخرى كثيراً ما حُقِّر ودُنِّئ حتى إنه لم ينل خلال حياته إلا قسطًا قليلا من الشهرة... وتلك هى الضريبة التى دفعها مقابل مجده المستديم والذى يعتبره **ديدرو** البديل الوحيد للحياة الأبدية.

وقد امتلكت **إليزابيث رودينسكو** المحللة النفسية ومؤرخة تاريخ علم النفس التحليلى فى فرنسا الشجاعة اللازمة لرسم هذه الشخصية الفذة، ويعد **جاك لاكان**، **صورة لحياة**، تاريخ أسلوب فكرى وتسلسلا منطقيًا لكتابها القيّم المكون من جزءين والمعنون «**تاريخ التحليل النفسى فى فرنسا**». بل ويشكل كتابها الثانى مرحلة النضج والاختمار الفكرى إذ يتعين علينا الاعتراف بأن تاريخ التحليل النفسى فى فرنسا قد دار خلال أكثر من نصف قرن فى فلك **جاك لاكان**. وقامت الكاتبة برسم بورتريه كامل لشخصية (**جاك لاكان**) على غرار لوحات الفن التكعيبى الذى تتداخل فيها وجوه كثيرة للشخص نفسه، وسواء أكان متفقًا فى الرأى أو مختلفًا فلن يستطيع السلف إلا اتخاذ هذا العمل الضخم المنمق كمرجع لأعماله. وقد كان **لاكان** مقتنعاً بأن دورة الحياة لا يتمثل فى الكشف عما يعتمل فى نفسه ولكن تتمثل بالأحرى فى مساعدة الآخرين وإنشاء المذهب والإدلاء بالأحاديث القيمة.

وتضع هذه الشخصية المبهرة «العقل» فى المقام الأول، فهى لا تكف عن التفكر، وتستقى الآراء من كل الفلاسفة. أخذ **لاكان** عن السيرياليين «الحلم» فى تأثيره فى النزعة المدمرة، والجدير بالذكر أن **لاكان** لم يجد نفسه فى مذهب أو تيار بعينه، أخذ عن **والون** وعن **وجيف** وكذلك عن **كليرامبو** الذى كان أستاذاً له فى (**صانت آن**) وكذلك عن **باتاى**. تزوج **لاكان** فى زيجته الثانية من **سيلفيا باتاى** التى كانت رفيقة مؤلف كتاب «زرقة السماء» كما تأثر **لاكان** **بكوريه** و **بهيدجر** مروراً **بجان بوفريه** وكذلك **بليفى شتراوس** **وبجاكبسون** وقد استفاد لاكان بكل ما قرأ وسمع، مما أتاح لذهنه تفتحاً عظيماً، وساعده على بناء أسلوب فكرى يقوم على تحديد الفرد باللغة.

ونقرأ هذا كله عن حياة **لاكان** كما لو كان الأمر يتعلق برواية حقيقية بكل ما تتضمنه من تحديات للسلطة وصراعات فكرية وانقسامات وتعاقب أجيال من المحللين النفسيين وصراعات داخلية. وكان لـ لاكان آراؤه الخاصة ولاسيما فيما يتعلق بمسألة قصر مدة الشفاء التى استبعدها تماماً وكذلك فيما يتعلق بمن يمرون فى حياته بالكاد سواء تقبلهم أو رفضهم.

وهذا ما يعطينا انطباعًا بأننا نواجه عملاقًا فى الساحة الفكرية إذ لعب دوراً مؤثراً فى تغيير الخريطة الفكرية كما كان لاعباً موهوباً فى مجال أوراق اللاشعور، أما على المستوى الشخصى فقد كان **لاكان** دون جواناً أنيقًا... يهوى جمع السبائك واللوحات الفنية والكتب النادرة... وقد تزوج فى حياته مرتين وله أطفال من كل زيجة لم يتعرفوا على بعضهم بعضاً

چـاك لاكـــــان

أرنـــو سبـيـر



لزمن طويل ... وقد كان له أفكار خاصة ومضيئة عن موضوع الأبوة.

وقد حركت **إليزابيث رودينسكو** هذه الشخصية التى تحمل فى طياتها كثيراً من التناقضات بخفة تبعث الغبطة فى نفس من يتناوله بالدراسة ومن يحبه حباً خاليًا من أى تبجيل... فهى تحاول الفهم ولكنها لا تصدر أحكامًا، فليس من المقبول أن تقوم ابنة **جينى أوبرى** وهى من رواد علم نفس الأطفال فى بلدنا بإصدار الأحكام على **لاكان**.

(٢)

حوار:

وتتحدث **إليزابيث رودينسكو** وهى تجيب عن أسئلتنا عن نشأة مؤلفها وعن الفكر الذى استرشدت به:

- هل كنت تتصورين منذ البداية أن كتابك سيكون بهذا الحجم الهائل؟

كلما كنت أتقدم فى كتابى «تاريخ التحليل النفسى فى فرنسا» كنت أتيقن بدور **لاكان** المؤثر فى هذا التاريخ، وعلى الرغم من إدراكى بكونه شخصًا يصعب تحديد ملامحه بدقة إلا أننى وجدت لزامًا علىّ القيام بهذه المهمة، وقد حثنى على ذلك بل وشجعنى **أوليفيه بيتورنيه** وهو ناشر كتاب «تاريخ التحليل النفسى فى فرنسا» ومنذ البداية كنا نعلم أن الكتاب سيكون ضخمًا، فالكتابة عند **لاكان** ليست بالأمر اليسير أو الهين.

ألا تعد السيرة الذاتية فى مجال التحليل النفسى كشفًا لأسرار لا يحب التعرض لها؟ إننى أخاف من هذه النوعية من الكتابة (أى السيرة الذاتية) ولكننى لا أراها كشفًا عما لا يجب التعرض له. ثم إن **لاكان** شخصية متميزة ومبهرة بنى نفسه بحرية بعد انتزاعها من جذورها العائلية. وقد انصب اهتمامى فى المقام الأول على تاريخه الفكرى ككل، وهذا لا يعنى أن شخصيته المتفردة لم تنل أى قسط من الاهتمام أو أن مواقفه التى لها دلالتها لم يتم سردها والتعليق عليها.

- هل تتحدثين عن أسلوب تفكيره؟

بالضبط، أردت سرد قصته متجنبة فى ذلك الخضوع التلمودى والتفسير الذى يضفى نوعًا من القدسية، فقد قام أعداء **لاكان** بتصويره فى هيئة شيطان، وفى المقابل قام عشاقه بتأليهه وأراد كل من الجانبين فرض صورته بوصفها الصورة الحقيقية.

أما فيما يخصنى فقد حاولت الاقتراب بقدر المستطاع من الحقيقة، ألم يحاول **لاكان** نفسه أن يبنى نظرية عن الحقيقة برغم بقائه محاطًا بالأساطير؟ حاولت بكل ما أوتيت من قوة أن أطبق على هذه الشخصية الفذة أحد عناصر أسلوبها الخاص... وقد رأيت من الضرورى كتابة تاريخ التحليل النفسى وإلا غرقنا فى مستنقع الفكر العقائدى والمذهبى. وحاولت أن أقول للمرة الأولى ما يمكن أن تكون الحقيقة فى هذه الحالة.

- استرعى انتباهنا أنك عند الحديث عن لاكان استشهدت للمقارنة بثلاث شخصيات لبلزاك وهم لويس لمبار بالنسبة لمرحلة الشباب و أوراث بيانشون بالنسبة لمرحلة النضوج و(بالتازار كلايس) بالنسبة لمرحلة الشيخوخة...؟

فى الثامنة عشرة من عمره كان **لاكان** شديد الشبه **براستينياك**، ولكن أمام حالة «**إيميه**» كان أقرب ما يكون

لفلوبير. وأؤكد أن قصة لاكان هى قصة هوى على الطريقة الفرنسية.

ومن ناحية أخرى بالنسبة لأزمنة الأفعال فقد كتبت «تاريخ التحليل النفسى فى فرنسا» فى المضارع وقد حذوت فى ذلك حذو **ألكسندر دوما** و **كلود سيمون**)، أيضًا بالنسبة للملحمة والمعارك الفكرية الضارية، أما عن كتابى (**أوديسة لاكان**) ففيه فرض الزمن الماضى نفسه، إذ يسمح بأخذ بعض المسافة لتأمل الشخصية وقد عرفت الرجل وكان لزامًا علىّ أخذ بعض الخطوات للخلف حتى أتمكن من تأمله. والماضى هو زمن التاريخ، وقد استخدمه بالفعل **بلزاك** وهو يرسم العلماء المستنيرين معرباً فى بعض الأحيان عن تحفظه عليهم. ولقد كان أيضًا **لاكان** محافظاً فيما يتعلق بالمعرفة كما كان جهوراً فى نقده، وكان قارئاً جيداً **لبلزاك** ولاسيما فى كتابه «الوجه الآخر للتاريخ المعاصر» حيث تتحرك جماعة سرية فى المجتمع بزعم صنع سعادة البشرية.

- أيمكن وصف هذا الكتاب بصفة «الرواية» ؟

أستطيع القول بأننى استخدمت تقنية الرواية بأساليبها الحديثة فى البحث التاريخى: سرد الوقائع وشهادة الشهود. ومع ذلك يتعين علينا إيضاح تضمن الكتاب فى مقدمته لقائمة المؤلفات الكاملة لـ **لاكان**. وقد كان عملى ثمرة جهود مشتركة ومتبادلة مع باحثى العالم بأسره، ولقد ذكرت فى كل موضع المصدر الذى استقيت منه المعلومات. وبالطبع يوجد بكل أنحاء العالم متخصصون يدرسون **لاكان وفرويد** يمكن تبادل المعلومات معهم بسهولة، وقد قمت فى كتابى باستعراض كل حلقات البحث التى عقدها وكذلك النصوص التى نشرها كما قمت بحصر كل عناصر مراسلاته.

- ما رأيك فيما أخذه البعض عليك من استخدامك لأسلوب الحكاية ؟

ولم لا، مادام قد خدم الغرض فيما يتعلق بتاريخ فكر الرجل وتاريخه الأسرى، فنحن نعلم أصله ونشأته فى عائلة تعمل بصناعة الخل فى مدينة (**أورليانيه**) والكل يعلم ما لهذه العائلات من مفاهيم خاصة فى مجال الأبوة، ثم إننى قمت بتقديم صورة **لاكان** فى آخر حياته، وهى صورة الرجل الذى استحوذت عليه الرياضيات بشكل مرضٍ وهى أيضا صورة العالم القلق... وهناك أيضا جانب مهم فيه وهو جانب السخرية اللاذعة والمبالغة... فـ **لاكان** شخصية مدمرة، ومن المعروف أن كلامه الذى كان يأخذ شكل الألغاز قد أثار السوقة ضده، وكل هذا يمكن إدراجه فى مجال علم النفس المرضى الخاص بالحياة اليومية... المهم هو استكمال مسيرة (**فرويد**) المبنية على أساس الفلسفة وعلم اللغة **لسوسور** والأنثروبولوجيين وعلماء المنطق... وقد وضع (**لاكان**) نظرية جديدة عن الفرد أراد بها انتزاع **فرويد** من مجال علم الأحياء.

- وما علاقة لاكان بسارتر؟

الملاحظة المهمة التى دونها **ميشيل فوكو** وهى : **سارتر ولاكان** ... شخصيتان معاصرتان متناوبتان، يمثلان نظريتين متناقضتين لحرية الفرد. فـ **لاكان** يرى أن الإنسان محكوم بقيود هيكلية، وهو على النقيض من **سارتر** الذى ينادى بحرية الفرد، والالتزام. وقد ظهر هذا الفارق جليًا فى مايو عام ١٩٦٨م عندما انضم **سارتر** للحركة بأخوية.

أما (**لاكان**) فقد ضمد الجراح فى أعقابها عندما قام بتحليل عديد من المجاهدين، ومن حيث المبدأ يعد لاكان كمواطن من الوطنيين الديمقراطيين إذ تعاطف مع **مندس فرانس** و **ديفار** وجريدة الإكسبريس بميولها اليمينية المعروفة فى الخمسينيات والستينيات.

أما من خلال عائلة زوجته الثانية فقد عايش دعم **لورانس باتاى** للحزب الليبرالى ثم دعم صغرى بناته وزوجها لحركة الماوية اليسارية.

هل سيكون هناك تابع أو خاتمة لمشروعك الضخم عن (تاريخ التحليل النفسى فى فرنسا) ؟

نعم هناك جزء رابع بعنوان **(دراسات عن تاريخ حركة فرويد)** تحت الطبع، والناشر هو **فايار** وهو كتاب تاريخ به كمية من المصادر أشرح فيه منهجى فى البحث، وفى النهاية أستخدم من حين لآخر ضمير المتكلم «أنا» معطية بذلك «مفاتيح هذا المنهج».

(٣)
فلسفة لاكان

ما بين الدهشة التى أثارها **مونتسكيو** فى (الرسائل الفارسية) وخاصة تلك الرسالة (كيف يتسنى للشخص أن يكون فارسيا) وبين السؤال الذى يطرحه بعض المحللين المعاصرين (كيف يتسنى للفرد أن يكون محللا نفسيا فى فرنسا دون أن يكون من أتباع **لاكان** ؟ هناك أكثر من قرنين عن ظهور المنهج العقلانى يجب

أخذهما فى الاعتبار، ففى القرن الثامن عشر كانت أنوار المعرفة توضح بلا انقطاع الطبيعة والمجتمع، أما المنهج العقلانى الحديث فيتضمن تغيراً جذرياً للتفسير لكل حالة على حدة، وما بين هذين التاريخين يوجد من مذاهب التراث الفلسفى ما استند إليها **لاكان** فى بناء أسلوبه الفكرى.

والسؤال الذى طرحه (**مونتيسكيو**) إنما يعبر عن الرغبة فى امتداد الكل بداخل كل فرد منا الذى هو الآخر، أما سؤال الفلاسفة الذين يتخذون من **لاكان** مرجعاً لهم، وبالتالى لميراث **فرويد** الحى، فهو يعبر عن عالمية ظاهرة المقاومة الملموسة لتحليل اللاشعور والتحول الذى يستتبع ذلك، فهناك فترتان ومفهومان للكل، أما الأول فيمتد مما هو خاص إلى ما هو عام وأما الثانى فيجعل الخاص متضمناً للعام والذاتى متضمناً للكلى.

وفى كتابها المعنون **«جاك لاكان، صورة لحياة، تاريخ أسلوب فكرى»**(١) قامت **إليزابيث رودينسكو** بتقديم التناقضات الملازمة لكل إرث فلسفى حديث و التناقضات التى لا يخلو منها فكر **لاكان**.

العودة إلى المنبع : للانطلاق :

والتناقض الأول هو فى البداية عند مؤسس نظرية اللاشعور القائمة على علم اللغة يبحث فى مختلف الفروع الفلسفية عن شرعية يستند إليها مفهومه الخاص للتحليل النفسى، وبعد ذلك وجدنا مفكرى عصره (**سارتر، هيدجير، فوكو، لويس ألتوسير**) يبحثون فى ممارسة التحليلية عن محرك لأفكارهم الفلسفية الخاصة.

وأما التناقض الثانى فيتعلق بدعوة **جاك لاكان** للعودة **لفرويد** وهذه الدعوة لا تمثل عودة إلى الماضى ولكنها تتضمن تقدماً نحو التحرر... وقد كتب فى هذا الصدد **لويس ألتوسير** فى يونيه سنة ١٩٦٧.

قام **ماركس** ببناء نظريته على أساس رفض أسطورة الأحادية الاقتصادية أما **فرويد** فقد بنى نظريته الفلسفية على أساس رفض أسطورة أحادية التحليل النفسى وقد فهم **لاكان** ما قام به **فرويد** من انفصال يهدف إلى التحرر واستوعبه بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى، إذ أدرك ما يتضمنه هذا



كلود سيمون



هيدجر

التحرر من قوة وما له من نتائج خاصة... وهو يملك فى تقديرنا مثل الجميع حرية الخوض فى التفاصيل واختيار نقاط الاستدلال الفلسفية، إذ إننا ندين له بفكرة «الجوهر»(٢) وبهذه الطريقة قام **جاك لاكان** وسط ظروف ما بعد الحرب بإصلاح البعد المدمر لمسيرة **فرويد** والتى كان يدعى أخذه عن **كارل جوستاف يونج**.

وليس هذا الأمر أقل ما يثير الدهشة فقد ابتعد المنشق عن أستاذه، وأحل مفهوم «اللاشعور الجماعى» محل مفهوم الغريزة الجنسية متذرعًا فى ذلك باجتناب الاتهام بتفسير الظواهر الإنسانية كافة وهو يستند إلى مفهوم الغريزة الجنسية الذى أدان به كثيرون مفاهيم **فرويد**. وعندما دخل مذهب **فرويد** فى الولايات المتحدة قال : «إنهم لا يعلمون أننا ننقل إليهم الطاعون» وقد عقب **لاكان** على هذه الكلمات بقوله: «إن **فرويد** قد أخطأ» «لقد اعتقد أن التحليل النفسى سيحدث ثورة فى أمريكا ولكن الواقع أن أمريكا هى التى قامت بطمس مذهبه عندما جردته من روحه المدمرة(٣)، والحق أن تعقيب **لاكان** ليعد عودة نقدية لفكر **فرويد**.

والتناقض الثالث يتمثل فى كيفية المواءمة بين الحتمية القهرية المتمثلة فى لغة الأعراض والمقاومة والإنكار بوصفها علامات موضوعية على اللاشعور من جانب وبين خاصية التدمير والتحرر التى يتسم بها الشفاء عن طريق العلاج النفسى من جانب آخر. وتعد هذه النقطة من أكثر النقاط التى أثارت جدلا واسعاً بين **سارتر، جاك لاكان**. عندما نشر **سارتر** كتابه «الوجود والعدم» عام ١٩٤٣ اعتبر حرية الفرد مبدأ لا يمكن الحياد عنه واستبعد أن يكون للاشعور أى دور سوى الكشف عن النوايا السيئة، وهو ما يختلف تمام الاختلاف عن المفهوم

بورتريه جاك لاكان

التحليلى لحرية الفرد الذى يدعو للتحول إلى الحرية، وقد خفف **لاكان** نفسه من حدة هذا التناقض فى مؤلفه «كتابات» الذى صدر عام ١٩٦٦م عندما أشار إلى أن سارتر كان «**مرجعه السلبى**» أى أن كل أعماله كانت تقوم على مناقضة أعمال سارتر، أن وفى هذا الصدد كان تحليل **إليزابيث رودينسكو** نموذجياً فيما يتعلق بالصلة النقدية والبناءة التى تربط بين **جاك لاكان** والفلاسفة.

إرث تأليفى :

ونستطيع فى هذا المضمار رؤية موقف **لاكان** من أساتذته، فهو لا يوافقهم موافقة تامة ولا يعاديهم كل العداء.

وهو يعترف بتأثره بعدد كبير من السلف فهو يرى أن كل ترابط إنما يتسم بالمرحلية إذ يقوم أساسًا على التناقض. وقد رسمت **إليزابيث رودينسكو** صورة لـ **لاكان** بعيدة كل البعد عن المذهبية المفرطة أو الديماجوجية التى تهدف إلى نشر نظريات **فرويد**.

وفى مرحلة الدراسة تأثر **لاكان باسبينوزا** وقد كان هذا الفيلسوف هو موضوع بحث رسالته، وقد استند فيها إلى مفهوم التوازى كما ورد فى الكتاب الثانى لـ «علم الأخلاق» الذى يقول: «إن نظام وترابط الأفكار هو نفس نظام وترابط الأشياء». وقد أيد هذا المفهوم فكرته عن «علم الشخصية»(٤) وفى مرحلة لاحقة كتب **لاكان** مقالا تحت عنوان «**كانط وساد**» حيث يتحدث عن **إيمانويل كانط** قائلا : «إننا لا نستطيع تأييد نظرية **اسبينوزا** فقد أثبتت التجربة سلامة نظرية **كانط**، وقد برهنت على أن نظريته عن الشعور تقوم بإعطاء صبغة خاصة لقانون الأخلاق، وإذا ما نظرنا عن كثب لهذا القانون لأيقنا أنه الرغبة فى حالتها المجردة التى تؤدى إلى التضحية الحتمية بكل ما يشكل مادة للحب فى العاطفة الإنسانية وأؤكد فى هذا الصدد أن هذه الرغبة لا تؤدى إلى رفض الحالة المرضية فحسب ولكن إلى القضاء عليها وتدميرها. ولذا ذكرت فى هذا السياق «**كانط وساد**»(٥) ويعد مطلب إضفاء الصبغة العقلانية على ما هو غير عقلانى فى ذلك الحين مطلبًا طموحاً وجديداً وسابقاً لعصره، إذ وصف المقال آنذاك بكونه «غير مفهوم».

وسوف يعلم أيضًا قارئ كتاب **جاك لاكان لرودينسكو** كيفية تعرف **لاكان** قبيل الحرب العالمية الثانية على أفكار **هيجل** بواسطة **ألكسندر كوجيف** وفى تعقيبه على «**ظواهريات الروح**» قال **كوجيف**:إن «جدلية السيد والعبد لتمثل التاريخ الحقيقى للرغبات المرغوبة».

وقد كان **لاكان** يتناول كل أسلوب فلسفى بطريقة تتفق واحتياجاته النظرية. وهذا ما يمثل المادة الأساسية لتاريخ أسلوبه الفكرى.

ويتعين علينا أيضًا فى هذا المجال الحديث عن علاقته بالفيلسوف الألمانى **مارتن هيدجر**، فمن المعروف أن انضمام **هيدجر** إلى المعسكر الهتلرى قد دفع **سارتر** إلى إثارة جدل واسع منذ ديسمبر عام ١٩٤٤م . وكان محور هذا الجدل : «هل يمكننا عزو الموقف السياسى لفيلسوف إلى خطأ مؤقت لشخص ضل السبيل أم أن هذا الموقف يعد نهاية المطاف لاتجاه فلسفى يعتبر أن الإنسان (هذا الكائن الذى خلق للموت) قد وجد فى العدمية النازية مذهبًا للخلاص يتفق واحتياجاته»(٦). وقد استخدم **لاكان** مسألية **هيدجر** فى الكشف عن الحقائق لخدمة نظريته الخاصة وكغيره من الفلاسفة حاول (**لاكان**) إثراء فكره بالأخذ عمن أطلق عليه «ناسك الغابة السوداء».

وقد وجد كل من المحلل النفسى (**جاك لاكان**) والفيلسوف (**لويس ألتوسير**) فى حركة رجوعهما: الأول إلى **فرويد** والثانى إلى **ماركس** أفكاراً جديدة لا تخص بالفعل أحداً سواهما»(٧) ففى الجزء السابع عشر من «حلقة البحث» تحت عنوان «الوجه الآخر لعلم النفس»(٨) يؤكد **لاكان** أن الحديث إنما يعد فى المقام الأول شكلا من أشكال الصلات الاجتماعية وينسحب هذا الوصف بطبيعة الحال على الحديث الفلسفى. ■

ترجمة : أمل الصبّان

الهوامش

١ - جاك لاكان - صورة لحياة - تاريخ أسلوب فكرى.

٢ - المرجع السابق ص ٣٨٧.

٣ - المرجع السابق ص ٣٤٩.

٤ - المرجع السابق ص ٨١ - ٨٢.

٥ - المرجع السابق ص ٤٠٦ - ٤٠٧.

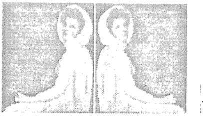
٦ - المرجع السابق ص ٢٩٢ - ٢٩٣.

٧ - **كتابات حول التحليل النفسى.** «**فرويد ولاكان**» تأليف لويس ألتوسير. تم جمع النصوص والتقديم لها بمعرفة (كوربيه) و (فرانسوا ماتورون). الناشر ستوك.

٨ - «**الوجه الآخر للتحليل النفسى**» «**حلقة بحث**» للاكان. الناشر سوى عام ١٩٩١، (الجزء ١٧).



للفنان : منير الشعرانى



قراءة مقارنة بين [سجن العمر]

مدخل

ق يقوم اختيارنا لإعادة قراءة وتأويل ودراسة وتحليل السيرة الذاتية لكل من مؤسس أدب المسرح العربى - **توفيق الحكيم** فى (سجن العمر) والناقد المؤرخ الفنان - **لويس عوض** فى (أوراق العمر - سنوات التكوين) على عديد من الاعتبارات والمعايير المتشابكة لعل أولها أننا فى سنوات التكوين الفكرى والأدبى والقراءة التلقائية فى مرحلة الصبا كنا نشعر باقتراب حميم وانبهار ودهشة بالإبداع الأدبى الخلاق المتعدد الكثير الحيل **لتوفيق الحكيم** خاصة عندما التهمنا رائعته الروائية المؤسسة لفن الرواية المصرية (عودة الروح) وعشنا مع مشاعر وخيالات وحب وتجربة بطلها (محسن) القريب لوجداننا وذوقنا وحياتنا كأبناء للطبقة المتوسطة الصغيرة وكان المعبر عن جيل الثلاثينيات المثقل بخبرة اليقظة والنهضة الوطنية لثورة ١٩١٩ ومدى ما أحدثته من تفتح وازدهار فى كلية الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية المصرية، كذلك سحرنا عذوبة وسيولة وإحكام حوار ولغة **توفيق الحكيم** فى مسرحياته الذهنية المثقلة بالتجريب الفكرى والجمالى.. أهل الكهف، وشهرزاد.. الخ....

لقد تبدى لى دائما **توفيق الحكيم** كمؤسس لفن الإنشاء الأدبى القائم على التخيل والتعبير بالصورة والرمز والمجاز والمستفيد لأبعد مدى من فنون التصوير والنحت والموسيقى والشعر، إنه بلا جدال بداية مرحلة الكتابة الفنية المتجاوزة للكتابة الخبرية القائمة على مقتضيات العقل والتعبير المباشر اليقينى.

ولقد عانينا الحيرة فى تفسير أقنعة **توفيق الحكيم**... العصا والحمار، والبخيل الذى عبرها أقام حواره وتأملاته حول مسار حياتنا السياسية والأدبية فى عهود الملكية والجمهورية، وتساءلنا أكثر من مرة كيف عايش وساير ونقد فى الوقت نفسه **الحكيم** كل التقلبات السياسية قبل وبعد ثورة يوليو ١٩٥٢ وعاش فى الوقت نفسه مكرمًا مقدرًا خلالها وربما ذروة تكريمه وتقديره قد تمت فى عهد **عبد الناصر** الذى كان يقدره تقديرًا خاصًا وصل لمنحه أعلى وسام فى مصر وهو قلادة النيل.. غير أننا صعقنا وصدمنا بنقد **الحكيم** لعهد **عبد الناصر** عندما أصدر (عودة الوعى) وأحدث بذلك الكتاب الصغير أكبر بلبلة استغلها اليمين والثورة المضادة فى نسف كل منجزات **عبد الناصر**.

أما اختيارنا للسيرة الذاتية **للويس عوض** فتعتمد على اعتقادنا أنه أبرز نقاد جيل الأربعينيات تعبيرًا عن تحولات الفكر النقدى الذى يشكل استمرارًا وتجاوزًا لجهود **طه حسين** فى علمنة النقد الأدبى وتأسيس نسق المنهج التاريخى الاجتماعى، ولعله فى كل من مقدمات كتابيه الأساسيين - «برمثيوس طليقًا»، و«الأدب الإنجليزى» شرح وقدم مفهوم المادية التاريخية لتفسير البنية الأدبية وقدم تحليلا يكاد يكون مباشرًا وآليًا لعلاقة التحولات الاقتصادية بظهور المذاهب الأدبية.

ولكنى أعتقد أيضًا أن **لويس عوض** يتجاوز دوره كناقد أدبى إلى دور مؤرخ الفكر المصرى الحديث منذ صدام العقل

لتوفيق الحكيم و [أوراق العمر] للويس عوض

عبد الرحمن أبو عوف

المصرى بالعقل الأوروبى عقب حملة **بونابرت** على مصر وقيام دولة **محمد على**، كذلك هو صاحب المعارك الفكرية والنقدية والاجتماعية التى جعلت منه رائداً من رواد التنوير والفكر الاشتراكى الديمقراطى، وكان منطقيا فى جهوده الفكرية ومتسقا حتى آخر كتبه عن الثورة الفرنسية الذى أكمل آخر فصوله، على فراش الموت، كان متبعًا لفكرة الحرية والمساواة والعدالة والتقدم، وظل رغم كل ما تعرض له من اضطهاد وقمع لا يساوم على أفكاره التحررية التقدمية، وهو من كبار المؤثرين فى جيلنا والمحركين لأفكارنا عن الأدب والمجتمع.

والاعتبار الثانى لاختيارنا السيرة الذاتية لكل من **توفيق الحكيم ولويس عوض** هو اقترابنا الشخصى منهما وحصولنا على ثقتهما وصداقتهما سنوات طويلة بعد خلافات فى الرؤى والمواقف بجانب الحوار والدراسة الدائمة لكلية إبداعهم.. وهذا جعلنا نتحقق عن قرب من سماتهم الشخصية وطباعهم ومواقفهم وسلوكياتهم الخاصة والعامة مما يجعلنا نقيس مصداقية ما كتبوه عن طفولتهم وصباهم وشبابهم وتكوينهم ورؤيتهم لسياق المراحل السياسية التى عاصرت نشأتهم، لذلك تصبح دراستنا لسيرتهم متمتعة بالحيوية والنبض بخلاف الدراسة النصية التى تفتقد المعرفة الشخصية.

والاعتبار الثالث لاختيارنا، أن كلا من (سجن العمر) و (أوراق العمر) أقرب السير الذاتية فى أدبنا المعاصر لشروط وفنية المفهوم العلمى الأدبى لكتابة السيرة الذاتية.. يتحقق فيها إلى حد كبير مصداقية السرد الواضح والمباشر لتشبع مسار حياة أصحابها بداية من الميلاد والتعريف بأصول الأب والأم والجدود والأسلاف ومتابعة لنشأة الوعى ومراحل التكوين التعليمى والأدبى والبحث عن أغوار الذات والطبع وتفسيرهما بجانب الإشارة الدالة على أحوال المجتمع المصرى والمسار التاريخى السياسى الذى أحاط بالشخصية وشكل مسارها ومواقفها ودرجة استجاباتها.. إنها إطلالة غاية فى الثراء على مكونات شخصية كل من **توفيق الحكيم ولويس عوض** وتعريف بانتسابهما الطبقى وموقفهما من تحولات المجتمع المصرى، وتتفاوت درجة الصراحة والصدق بين كل منهما فى مدى الاعتراف عن أدق وأخص مسار حياتهما.

وكلا السيرتين تتشابهان فى البداية منذ لحظة الميلاد ومكانه والتعريف بالأسرة وأصولها، ثم مسار حركة التعليم والوعى، وتنتهى كل من السيرتين عند نهاية التعليم الجامعى والوصول إلى درجة أولى من جدارة بداية الحياة العملية وهى أيضًا تتشابه فى تقصى مكونات وأسرار النزعة الأدبية والسياسية عند كل منهما، وتقف طويلا عند آثار النهضة واليقظة القومية لثورة ١٩١٩ وتشكيلها لمسار الحياة السياسية المصرية فى نصف قرن، وتشير إشارات دالة لصراعات القوى السياسية، الاحتلال الإنجليزى والقصر والأحزاب ورجالاتها.

(سجن العمر) تعليل وتفسير لحياة ودراسة عن تركيب الطبع

قبل أن نقرأ المسكوت عنه فى السيرة الذاتية **لتوفيق الحكيم** (سجن العمر) نشير بإجمال إلى أن **توفيق الحكيم** من أكثر الكتاب الذين اهتموا بسرد مراحل

محددة من سيرتهم الذاتية بطريق غير مباشر عبر أعمال أدبية عبر فيها بلغة الصورة والمجاز عن عدة مراحل مهمة من حياته وخبراته ومعاناته الحياة والفن عبر نسق أدبي تتناسق فيه خبرة الحياة ودورتها مع المتخيل والوهمي والمتجاوز للحظة الآنية مراعاة لمقتضيات البناء الفني.

فنجد في رواية (عودة الروح) بعضا من سيرته الذاتية أيام الصبا والشباب المبكر وسنوات الدراسة الثانوية ووعيه وتفتح وجدانه السياسي على ثورة ١٩١٩ وحبه لزعيمها **سعد زغلول** والذي عبر عنه أسطوريا وجعله أوزوريس المعبود حيث الكل في واحد كذلك سجل تجربة حبه الأولى وانكساره العاطفي الذي ظل يشكل موقفه من المرأة طوال عمره.

وفي رواية (عصفور من الشرق) مرحلة من سيرة **الحكيم** في باريس حيث ذهب إليها للحصول على الدكتوراه في القانون فانغمس في حياة الفن ودراسة الحضارة الأوروبية بعلومها وآدابها وفنونها بشكل موسوعي وسجل وثيقة صراع الحضارة الشرقية مع الحضارة الأوروبية وحاول أن يقدم رؤية الذات العربي المسلم الروحاني مع الآخر الأوروبي العقلاني المادي.

وفي رواية (يوميات نائب في الأرياف) تسجيل لسيرته كوكيل نيابة في أقاليم مصر ومدى التعارض بين القانون المدني الفرنسي وإجراءاته الروتينية والفقر والجهل والجريمة الذي يعانيه الريف والحياة المصرية، وكانت أكبر صرخة احتجاج ضد عدالة مغيبة وتعريه في الوقت نفسه لزيف ولعبة الانتخابات المصرية عام ١٩٣٥ وهيمنة وديكتاتورية حكومات الأقلية.

ويبقى كتاب (زهرة العمر) الذي يمكن اعتباره تجاوزا شكلا غير مباشر من أشكال السيرة الذاتية، فهو مجموعة رسائل **لتوفيق الحكيم** مع الآخر الفرنسي (**مسيو أندريه**) يتحدث فيها **الحكيم** عن تكوينه الفكري والأدبي والفني في لقائه مع ثقافة وفنون أوروبا وصراع المذاهب الأدبية والفنية في باريس ونضال الحكيم الدءوب لهضم منجزات الحضار الأوروبية وتعليقاته وتأملاته ومراجعاته لاتجاهاتها، وهو أيضًا يسجل في عدة خطابات بعد رجوعه إلى مصر وإعادة دراسة التراث الفكري والأدبي العربي والبحث عن أسلوب أدبي متميز ومسرح له خصوصيته ومحاولاته لاقتحام أشكال الأدب الحديث كالرواية - والقصة القصيرة. إن هذا الكتاب بانوراما موسعة عن نضال كاتب مصري عربي في حل المعادلة الصعبة وهي الأصالة والمعاصرة، وهو بداية مرحلة من الخلق الإبداعي المصري المعاصر، وهو يقدم للقارئ دليلا مركزًا وموسعًا عن فنون الأدب واتجاهات المسرح من اليونان حتى العصر الحديث.

في ضوء هذه التحديات من محاولات **توفيق الحكيم** سرد سيرته الذاتية في أكثر من عمل أدبي توقف عند أقربها للمفهوم العلمي والأدبي لفن السيرة أقصد كتابه الفاتن (سجن العمر).

قــــــراءة مـــقــــارنــــة

يبدأ **توفيق الحكيم** سيرته الذاتية بهذه العبارة الدالة.

«أملي أكبر من جهدي
وجهدي أكبر من موهبتي
وموهبتي سجينة طبعي
ولكني أقاوم».

فهو إذن لا يقدم في صفحات كتابه سرداً وتاريخاً لحياة، إنما تعليل وتفسير لحياة.. فهو يرفع فيها الغطاء عن جهازه الأدبي ليفحص تركيب ذلك (المحرك) الذي تسميه الطبيعة أو الطبع، هذا المحرك المتحكم في قدرته والموجه لمصيره.

لذلك يبدأ من لحظة الميلاد.. لقد ولد في الإسكندرية من أب وكيل نيابة لأحد المراكز... في عهد الاحتلال الإنجليزي حكم **كرومر**، وأسرة والدته من أهل البحر ممن أطلق عليهم اسم (البوغازية)، ويظهر أن أصل هذه الأسرة من الترك أو الفرس أو ألبانيا، وكانت أمه على شيء قليل من التعليم تعرف الكتابة والقراءة، وبذلك أصبحت أكثر نفورا من كل نساء جيلها في أسرتها.. ولقد قادها وعيها وطموحها وإرادتها في فرض رغبتها على كل من حولها للتمسك بالزواج من والده عندما أدركت أنه من رجال السلطة، رغم أن أهله عندما تقدموا لخطبتها عرضوا مبلغًا قليلا على سبيل المهر.

وبإشارات سريعة نعلم أن والده من أبناء متوسطي الفلاحين الذين يملكون ما قيمته ٨٠ فدانًا وأنه كان راغبا في التعليم ودءوبا حتى تخرج في مدرسة الحقوق وكان زميلا **لأحمد لطفي السيد وعبدالعزيز فهمي ومصطفى كامل** وكان رجلا مثقفًا يهوى الشعر وقراءة أدب التراث بجانب دقته وعقلانيته فهو يسجل في كراساته كل شيء عن أحوال

الأسرة ومصاريفها.. كما ظهر ذلك فى تسجيل كل ما يتعلق بميلاد ابنه **توفيق**.. غير أنه كان رجلا متوسط الحال كل اعتماده على مرتبه الذى تدرج فى سلك القضاء مما دفع زوجته التى كانت طموحًا لبيع ما ورثته من أبيها وشراء أرض زراعية أصلحتها وهى تبلغ ٧٠ فدانا.. كل ذلك يدل على انتماء **توفيق الحكيم** الطبقى فهو من الطبقة المتوسطة المستورة الحال ومن أبناء كبار الموظفين المثقلين بالديون.

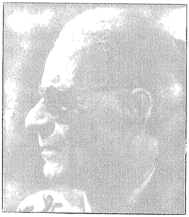
وما يهمنا التركيز عليه فى مسار هذه السيرة الذاتية هو تغلغل **الحكيم** فى البحث عن بدايات ودوافع ميوله الفنية وعديد العوامل والمؤثرات التى شكلت مساره الفنى حتى أسلمته إلى اكتشاف كاتب وفنان المسرح فى أسس تكوينه، فهو قد أدرك طريقه مبكرا.

إن أول مؤثر فى تنمية خياله كان والدته التى كانت منهومة بقراءة قصص ألف ليلة، وعنترة، وحمزة البهلوان، وسيف بن ذى يزن، ونحوها وكانت تقص عليه ما قرأت ولا تترك تفصيلا إلا حاولت تصويره، وبعد ذلك قرأت والدته الروايات الأوروبية المترجمة بأقلام الشوام وقصتها عليه، وقد بدأ هو نفسه يقرأ بعد ذلك، فصار يتحدث عن القصص والروايات التى كان يراها فى يد والدته فيستخرجها من صناديق الأمتعة القديمة ويعكف على قراءتها بسرعة، ولعل ذلك ما ساعده على إجادة اللغة العربية قبل الظفر بتعليم منظم، ثم بدأ ينجذب إلى الرسم ويجد متعة فى تجويد قراءة وتلاوة القرآن، يقول **الحكيم**: «ولكنى لم أستمر فى هواية الرسم إلى حد جدى، إنما هى تلبية لذلك الصوت الخفى، أو اتجاه غريزى إلى أقرب موارد تلك النزعة الكامنة فى أعماق كيانى، كانت هذه النزعة تتخذ صوراً مختلفة بحسب الأردية التى تتيحها لها الظروف.

كانت تقترب بسرعة كالمنجذبة بمغناطيس إلى كل ما يلائمها من أوضاع تظهر لها، كأنها روح شبح يتحسس الأجساد التى كتب عليه أن يحل فى أحدها.. لماذا كانت هذه النزعة عندى؟ الإجابة عن هذا السؤال هى أحد الأسباب التى من أجلها أكتب هذه الصفحات.. فأنا دائم السؤال لنفسى.



سعد زغلول



طه حسين

أكان من الممكن أن أتخذ طريقًا آخر فى الحياة؟

ما هو منبع هذه النزعة الدفينة التى سيطرت على وجودى منذ الصغر وتطلبت لتحقيقها من المواهب أكثر مما عندى واقتضتنى من الجهود ما كدت أنوء به؟ هل أنا وحدى مسئول عن إيجادها؟ أهى بذرة تلقيتها عن أب وأم، لم تنبت عندهما بفعل الظروف فألقيا بعبء إنباتها على كاهلى، دون وعى منهما، عن طريق رسالة خفية، ضمناها تلك النطفة التى منها خلقت؟! لست أريد التعجل بالجواب، ولكن أكتفى بأن أعرض هذه التفصيلات عن طباع أبى وأمى لعلى أجد فيها المنبع.. للإجابة عن سؤالى».

وينتقل من فن الرسم إلى عالم الغناء والموسيقى فقد عرفت أسرته جماعة من (عوالم) الأفراح بمناسبة زفاف عمه، وتصبح (الأسطى حميدة) العوادة المطربة رئيسة العوالم أستاذته وتعلمه العزف على العود، ويقابَل ذلك برفض من والدته، ويتفتح وعيه على الفرق التمثيلية المقلدة للشيخ **سلامة حجازى** وهى تجوب الأقاليم وينبهر بعروضها ويصل الأمر به إلى مطالبة أسرته بأن تصحبه إلى القاهرة لمشاهدة مسرح الشيخ **سلامة حجازى**... وفى أثناء مرحلة دراسته الثانوية وإقامته مع أعمامه فى القاهرة فى شارع **سلامة** شعر بالحرية واتجه إلى المسرح بكل ما يحتمله وقته وجيبه، ويصف **الحكيم** بتركيز خريطة المسرح المصرى وقت ذاك والموزعة بين تمثيل التراجيديا فرقة **جورج أبيض** والمسرح الهزلى... **نجيب الريحانى والكسار**.. ويحاكى **الحكيم** وزملاؤه فى المدرسة فنون المسرح وينشئون مسرح هواة متواضعاً.

على أن طريق اكتشاف الفن يتخلله فى سيرته اعترافات صريحة وشجاعة عن معرفته عالم الجنس وذهابه إلى أحياء البغاء فى وجه البركة وكلوت بك.

كذلك يورد **الحكيم** تحوله الفكرى قائلا: «فقد انتهى اهتمامى بقراءة الروايات وقصص المغامرات، بل لقد انتقل حديثى مع الزملاء من شئون التمثيل إلى المناقشة والمجادلة فى موضوعات فكرية وفلسفية، على أن هذا الميل إلى التفلسف لم يحبس بعد منطقة المعتقدات أو ما وراء الطبيعة بل كان يدور كله حول مسائل عاطفية.. فما من شيء وقتئذ كان يهز عقائدنا أو يجعلنا نصدق أن هناك تفكيراً يمكن أن يثار للتشكيك فى الدين، وهو يرفض دعوة (**شبلى شميل**) عن نظرية التطور ويعتبره ملحداً، غير أنه يشير فى الوقت نفسه لسماحة المجتمع والحركة الفكرية آنذاك فى تقبلها لهذه الدعوات العلمية المناقضة للدين.

ثم يشير فى إجمال **الحكيم** إلى طبيعة المرحلة السياسية فى هذه الفترة من حياته، وكانت خلال الحرب العالمية الأولى، وكغالب المصريين كانت مشاعره مع الألمان والأتراك ضد الإنجليز المحتلين مصر، وتعلق **بمصطفى كامل** الذى أيقظ مشاعر بغضه للإنجليز.. غير أن والده وكان فى الصفوف الأولى من مدرسة الحقوق بينما كان **مصطفى كامل** فى البداية وزملاؤه بالسنة الرابعة يرون فيه شابا ثرثاراً وهم يعتبرون أنفسهم أكثر اهتماماً بالسياسة والدستور منه.

وهو يشير بسرعة لقيام ثورة ١٩ واشتراكه فيها بتأليف الأناشيد الوطنية الحماسية وتلحينها، وكانت تنتشر بين الجماهير وتتخطى حدود القاهرة إلى الأقاليم... ثم ما لبث أن لاحظ أن

قـــــراءة مـــقـــارنـــة

شيطان الفن عنده قد ارتدى ثوب التمثيلية قبل أن يلتفت إلى ثوب القصيدة الشعرية، ولما حل فيها كمن واستقر ولم يعد يفكر فى الخروج إلى غيرها من أثواب وأشكال حتى عندما كتب القصة والرواية فهو قد كتبها ليؤسس لهذه الأشكال الأدبية التى كانت مستحدثة فى الأدب المصرى آنذاك، ولم يكن ينظر إليها باحترام، ويكفى أن **هيكل** لم يكتب اسمه فى البداية على رواية (زينب).

وفى عام ١٩١٩ كتب أول مسرحية بعنوان (الضيف الثقيل) وقد فقدت منه.

ويتساءل **الحكيم**: لماذا بدأت أول ما بدأت بالمسرحية؟

يقول (لعل الطبيعة المسرحية: أى خلق الإنسان من الحوار لا من الوصف، خلقه من واقع كلامه هو، لا من واقع وصف غيره هو ما يلائم طبعى.. لماذا؟ أهى وراثة؟.. أهو روح الجدل والمنطق والتركيز ووضع الكلمة فى موضعها، وحوار النفس وقلق القاضى وميزانه عند والدى، كل ذلك **أقرب** إلى روح المسرح.. لست أدرى؟».

وقد لازم هذا الميل **الحكيم** وسار معه فى كل خطوة من خطوات حياته ودراسته.

وبعد أن التحق بمدرسة الحقوق تعرف على **مصطفى ممتاز** وهو الذى قاد **الحكيم** للكتابة مباشرة للمسرح فكتب معه مسرحية (العريس) وقدمها إلى فرقة **عكاشة** ثم بعد ذلك (على بابا) إلخ وقد لحنها **كامل الخلعى**، ويستطرد **الحكيم** فى شرح الجو المسرحى فى هذه الفترة ويتضح انغماسه فى عالم المسرح... وبدأ قراءته المنهجية فى المسرح العالمى والمسرح الفرنسى بالذات، ويبدأ فى تعلم اللغة الفرنسية وتظهر ميوله الأدبية، ويتخرج فى مدرسة الحقوق فى ترتيب متخلف، ويشعر والده بقلق على مستقبله بعد أن أعلن رغبته فى ممارسة الأدب، ويصر على إلحاقه بسلك المحاماة فترتيبه لا يصلح لأن يلحق بالسلك القضائى ولا يجد إلا استشارة زميله **أحمد لطفى السيد** الذى ينصح بسفره إلى باريس ليحصل على الدكتوراه، ويعمل بالقضاء ويمارس الأدب فى الوقت نفسه ويسافر إلى باريس لينغمس فى الفن والمسرح، ويعود بلا دكتوراه ليعمل فى النيابة وتتوقف السيرة عند ذلك الحد فقد استكملها فى (زهرة العمر) و (عصفور من الشرق) و (يوميات نائب فى الأرياف) كما أسلفنا.

والخلاصة فى هذه السيرة نجدها فى كلمات **الحكيم** الدالة (هذا السجن الذى أعيش فيه من وراثات عن أبى وأمى كأنها الجدران، هل كان من الممكن الخلاص منها؟ حاولت كثيراً كما يحاول كل سجين أن يفلت، ولكنى كنت كمن يتحرك فى أغلال أبدية.. وبدت المأساة لعينى عندما خيل إلى يوما وأنا أحلل نفسى، أنى لا أعيش حياتى إلا فى نسبة ضئيلة... أما النسبة الكبرى فهى تلك العجينة من العناصر المتناقضة التى أودعت تلك النطفة التى منها تكونت... والنسبة الضئيلة التى تركت لى حرة من حياتى قضيتها كلها فى الكفاح والصراع

ضد العوائق التى وضعها أهلى أنفسهم فى طريقى، ومن خلفهم المجتمع كله فى ذلك الوقت، فوالدى الذى أورثنى حب الأدب هو نفسه الذى يصدنى عن الأدب، ووالدتى التى أورثتنى الإرادة تقف بإرادتها دون رغباتى الفتية.. حريتى المتبقية لى إذن هى فرصتى الوحيدة وسلاحى الوحيد فى مقاومة كل تلك العقبات.. وحريتى هى تفكيرى.. أنا سجين الموروث، حر المكتسب.. وما شيدته بنفسى من فكر وثقافة هو ملكى وهو ما أختلف فيه عن أهلى كل الاختلاف.. ها هنا مصدر قوتى الحقيقية التى بها أقاوم..

نعم تفكيرى وتكوينى الفكرى.. هنا كل حريتى.. الإنسان حر فى الفكر سجين فى الطبع.. ولست أدرى أهى مجرد مصادفة أن أكتب عن تكوين الفكر فى (زهرة العمر) قبل أن أكتب عن تكوين الطبع فى (سجن العمر)، إن زهرة عمرنا الفكر وسجن عمرنا الطبع».

ثم يقول أخيراً فى ختام سيرته (وبعد.. هذه مرحلة من حياة لما أرد منها قص حكايتها... فلم ألتزم فيها بالطريقة المألوفة فى سرد تاريخ الحياة حسب الترتيب الزمنى لتتابع الوقائع ولكن مزجت الأزمان والأحداث فى أكثر الأحيان، كى أصل مباشرة إلى لب المقصود هنا وهو: محاولة كشف شىء عن تكوين هذا الطبع الذى أتخبط بين قضبان سجنه طول العمر).

فتوفيق الحكيم إذن فى سيرته الذاتية التى تبدأ بالميلاد وتنتهى بتخرجه فى مدرسة الحقوق وسفره إلى باريس لا يسرد حياته وحياة أسرته وحركة المجتمع المصرى إلا ليقوم بتحليل نفسه.. تحليل مكوناته الموروثة والتى يطلق عليها مصطلح الطبع... وكان صادقًا وعقلانيًا إلى حد كبير فى هذا التحليل الذى مارسه... وهذا يكشف عن نزعة **الحكيم** التأملية للتعرف على طبيعة موهبته الإبداعية التى ظلت تناضل ضد محددات هذا الطبع الذى فرض عليه.. ومن هنا تكتسب هذه السيرة الذاتية أهمية فهى تضىء لنا أسرار إبداعه الأدبى والفنى وجوهر عالمه المسرحى الذى أقامه فى أدبنا المعاصر... وقام على صراع الثنائية بين الموروث وبين المتجاوز فى الفكر والخلق.. وهو بذلك يشكل مرحلة أساسية فى تاريخ الأدب المصرى المعاصر جعلت من **الحكيم** كاتبًا له متسق فكرى مثالى.. لعل أبرز معطياته هو ما عرف عن إنجازه فى المسرح الذهنى أو الفكرى الذى كان مرحلة ضرورية لبناء مسرح يناقش قضايا الوجود والمصير والعدل والحرية والإرادة... وهو بذلك يتجاوز مرحلة مسرح الفرجة والواقع اليومى ومسرح الضحك والفكاهة...

ولعلى وأنا أقرأ هذه السيرة أضعها فى سياق معرفتى الشخصية له وصداقتى الطويلة له وحوارى الدائم معه وتسجيل مواقفه الفكرية والسياسية فأكتشف كمية الصدق والصراحة والمداورة والمخاتلة فيها والتى شكلت هى النهاية طبيعة وشخصية أدبية كانت أقرب التعبيرات عن ذبذبة ووسطية وتعادلية الطبقة المتوسطة المصرية التى كانت دائما هى القائدة للثورة الوطنية، وهى المؤثرة بفكرها ومثلها فى جماهير الشعب المصرى، وصنعت وضيعت فى الوقت نفسه ثورتى ١٩١٩، ويوليو ١٩٥٢.

(٢)

أوراق العمر - سنوات التكوين).. التاريخ.. والسيرة.

إذا كان **توفيق الحكيم** فى (سجن العمر) قد ركز فى سيرته الذاتية على الجانب الذاتى وتحليل الطبع والنضال الدءوب للخروج من أسره وقيوده، وحاول أن يكتشف ويفهم مكوناته الموروثة والمكتسبة، وبدايات ميوله الفنية ومكوناته الفكرية والفنية واكتشاف بداية الطريق ككاتب للمسرح غير مهتم إلا بالإشارات البعيدة لحركة المجتمع المصرى وتطوره سياسيا واجتماعيا وثقافيا... فإن **لويس عوض** على عكسه تمامًا فى سيرته الذاتية (أوراق العمر)، فهى تقدم مسارا متوازيا بين وعى الذات وتفتحها ونضجها ومسيرتها الحياتية منذ الميلاد وحتى التخرج من الجامعة وبين حركة المجتمع المصرى سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا، وفى رصد تحولات ومسار وصعود وانكسار الحركة الوطنية منذ ثورة ١٩١٩ وحتى عام ١٩٣٧.

وتتمتع السيرة الذاتية **للويس عوض** بعدة خصائص وسمات لعل أبرزها الصدق والصراحة والشجاعة فى تناول أسرة قبطية مصرية من صعيد مصر تتحول عبر اللوحات والمشاهد والتحقيقات والوثائق والاعترافات إلى مثال معيارى عن مدى التحام أقباط مصر بنسيج المجتمع المصرى وغالبيته المسلمة، ومسار هذا الالتحام الذى يتألق ويكشف عن جوهره التاريخى فى عصور الديمقراطية والسماحة الفكرية وآليات المجتمع المدنى الذى يرفض التعصب والتميز العنصرى والدينى فى حين يعانى الأقباط مع المسلمين من أدران التعصب والاضطهاد عندما تسود عهود الدكتاتورية السياسية وحكومات الفرد المستبد الذى يلعن الدستور والحريات وينشر رعب أجهزة الأمن وينتهك الحريات ويبرز هنا دور حزب الوفد بزعامة **سعد زغلول** واتجاهه العلمانى فى تقديم الحل العلمى لوحدة عنصرى الأمة وذوبان الأقباط مع المسلمين فى أتون الحركة الوطنية ضد الاحتلال الإنجليزى والمطالبة بالاستقلال والدستور

والعقد الاجتماعى للمجتمع المدنى.. ولعل ثورة ١٩١٩ كانت أكمل تعبير عن هذه الوحدة الوطنية التى خطت بالمجتمع المصرى لآفاق التحديث لذلك يبرز فى سيرة **لويس عوض** مدى تأثير هذه الثورة الوطنية وزعيمها **سعد زغلول** فى صياغة وعيه وحساسيته الوطنية... ومدى إيمان والده الموظف المثقف والبرجوازى الصغير بدور **سعد زغلول** ونضاله، ويقدم **لويس عوض** بانوراما موسعة عن انعكاس نضال ومواقف **سعد زغلول** على أسرته ووعيها ومواقفها.. ومدى الحزن واليتم الذى خيم على الأسرة عند وفاة **سعد زغلول**، مما دفعه لكتابة أول قصيدة شعر.

ولم أجد فى سيرة **طه حسين** فى (الأيام) أو **إبراهيم عبد القادر المازنى** فى (قصة حياتى) أو **سلامة موسى** فى (تربية سلامة موسى) أو (سجن العمر) **لتوفيق الحكيم**.. لم أجد فى كل هذه السير كل هذا الكم من عملية التأريخ والتحليل والتوثيق التى وجدتها فى (أوراق العمر) **للويس عوض** بحيث تكاد تتحول السيرة هنا إلى كتاب تاريخ موسع لمصر الحديثة منذ ثورة ١٩١٩ وحتى عام ١٩٣٧ ورغم كثرة قراءتى لتاريخ هذه الفترة بأقلام مؤرخين وسياسيين فقد وجدت فى (أوراق العمر) كتابة دقيقة تمتلك بصيرة تحليلية لعقل مضىء لمثقف مصرى وطنى استطاع أن يستوعب تاريخ فترة حرجة من عمر وتاريخ مصر الحديث، لقد أرخ لمسار ثورة ١٩١٩ وتقلباتها وصعودها وأزماتها، وكشف عن صلابة **سعد زغلول** فى الإصرار على حق مصر فى الاستقلال والحرية والدستور، وأظهر تآمر القصر والملك فؤاد والباشوات الأتراك والمتمصرين الذين تآمروا على الثورة وعلى زعيمها.. غير أنه أنصف **عدلى يكن** ومزق القناع عن **محمد محمود وإسماعيل صدقى**... ولعل أروع فصول السيرة فى جانبها التأريخى هو رصيد الانقلابات الدستورية الثلاثة التى قام بها **زيور باشا** وحزب الشيطان عام ١٩٢٤، وانقلاب **محمد محمود** واليد الحديدية عام ١٩٢٨، وانقلاب **إسماعيل صدقى** وأصحاب المصالح الحقيقية عام ١٩٣٠ وإلغاء دستور ١٩٢٣.

قـــراءة مـقـــارنـة

هذه الانقلابات الدستورية الثلاثة تكشف عن المسار الملتوى والأزمة لنشأة الليبرالية المصريه والتى تعكس فى جوهرها المختبئ طبيعة وتكوين الطبقة المتوسطة المصرية بأجنحتها الكبيرة والصغيرة مع وجود كبار ملاك الأرض ومدى تلاعب الاحتلال الإنجليزى بهذه الطبقة واختراقها وترويضها وهى تؤكد على مدى تبعية هذه الطبقة وارتباط مصالحها مع الاستعمار... ويبرز فى دوامة هذا الصراع الطبقى دور حزب الوفد كأكبر الأحزاب الديمقراطية تعبيراً عن أوسع مصالح الجماهير، ورغم ذلك فثمة شروخ وتناقض فى قيادته العليا التى تتكون من كبار ملاك الأرض والرأسماليين... ولكن ثمة ظاهرة هى بروز زعامة **سعد زغلول** وخليفته **مصطفى النحاس** كزعيمين وطنيين احتويا كل هذه التناقضات ومدّا أجنحتهما ليظللا الشعب ككل، والواقع أن **لويس عوض** ركز فى رصده وتحليله للأحداث على تمجيد ضرب الوفد وزعامته العلمانية، ولذلك كان العنصر الأساسى فى تكوينه السياسى والأدبى هو كاتب الوفد البارز **عباس محمود العقاد** الذى لعب أكبر دور فى تكوينه السياسى والأدبى قبل أن يتعرف إلى **طه حسين**، ولعل ارتباط **طه حسين** فى هذه الفترة بحزب الأحرار الدستوريين ومهاجمته **لسعد زغلول** قد أبعد **طه حسين** عن اهتمام **لويس عوض**، ولعل اهتمامه به بدأ بعد انحياز **طه حسين** للوفد فى ١٩٣٣، ويأتى فى الأهمية فصل مولد الفاشية فى مصر بعد فصل الانقلابات الدستورية حيث **يؤرخ لويس عوض** ظواهر ميلاد الميول والحركات الفاشية فى مصر أعوام ٢٩، ٣٠، ٣١ حيث ظهور حركة ونشاط **أحمد حسين** فى البداية كتابع ومؤيد لدكتاتورية **محمد محمود** وحكم اليد الحديدية، ثم لتشكل حركة سياسية لها سمات النزعة الفاشية وتأسيس جمعية مصر الفتاة على غرار النموذج الفاشى الإيطالى والنازى الألمانى.. وشعارات الإمبراطورية الفرعونية ومصر فوق الجميع وتأليه الزعيم، وقد كان من النقائض أن تكون بدايات **أحمد حسين**، الذى قامت دعوته على العاطفة الهوجاء فى أحضان (العقلاء) أو (المعتدلين) وهم الأحرار الدستوريون، وقد كان أولى أن تكون بدايته مع الحزب الوطنى، وفى ٢١ أكتوبر صدرت الصرخة وفيها إعلان بتأسيس مصر الفتاة ومعه برنامج الحزب الجديد تحت عنوان (إيماننا) وجاء فيه (شعارنا: الله ـ الوطن ـ الملك) غايتنا: أن تصبح مصر فوق الجميع: إمبراطورية عظيمة تتألف من مصر والسودان وتحالف الدول العربية وتتزعم الإسلام.

ويفند لويس عوض بإيسهاب دعاوى حركة مصر الفتاة فى تدمير مسار الحركة الوطنية الديمقراطية ومعاداتها لحزب الوفد والنحاس واستخدامها من الملك وأحزاب الأقلية... ويكشف عن تعاون فتحى رضوان فى البداية مع أحمد حسين ثم رجوعه بعد ذلك إلى قواعده فى الحزب الوطنى ليؤسس الحزب الوطنى الجديد، ولا يخلو فتحى رضوان فى بداياته من نزعة فاشية، وله كتاب عن موسولينى، كذلك يشير لويس عوض إلى نشأة حركة الإخوان المسلمين فى هذه الفترة، يقول لويس عوض: «قد كان فى الفاشية والنازية المصرية قاسم مشترك أعظم من كل الحركات الفاشية والنازية فى القرن العشرين، وهو اعتمادها على ما يسميه الألمان (الشعور) وهو الينبوع الأول لكل حركة رومانسية فى تاريخ البشرية. ولكنها لم تكن رومانسية ثورية، بل كانت رومانسية الثورة المضادة، رومانسية البقالين وصغار التجار، وصغار الملاك والأسطوات والحرفيين وعامة أبناء البرجوازية الصغيرة التافهة التى تمقت كل ما تحتها وتتطلع إلى كل ما فوقها، ولا ترى إلا نفسها مركزا للكون ومحورا للمجتمع، فثوريتها لا تتسع لكل أبناء البشرية أو حتى أبناء الوطن، بل هى تعيش فى جزع دائم من يقظة جماهير العمال والفلاحين فتشكك فى أهليتهم لحكم أنفسهم بأنفسهم، وهى تفرض نفسها بالإرهاب وصية على الجماهير فتؤازر الملكية المطلقة وكبار الملاك والرأسمالية الضخمة لضبط سواد الشعب وشله عن الحركة السياسية باسم حماية الإنتاج القومى، فتسلب منه حق الإضراب وحرية التنظيم النقابى وحرية العمل السياسى مقابل السيرك السياسى وفتات التنازلات الاقتصادية».

وقد ظهرت فى هذه الفترة الميليشيات المسلحة؛ القمصان الخضر لمصر الفتاة، والقمصان الزرق للوفد والكشافة للإخوان المسلمين، واتخذ الصراع السياسى لون العنف والبلطجة والاعتداءات وحاولت مصر الفتاة اغتيال النحاس.

كل هذا السرد التاريخى الذى أوغل فيه لويس عوض يقدم سياجًا تاريخيًا لسيرته الذاتية فهو يؤرخ الفترة بدقة المؤرخ والمحلل السياسى، ثم يعود ليكشف عن مسار سيرته وتجربته الحياتية فى سياق هذا التاريخ، مما أكسب السيرة بعدا يتجاوز مجرد سرد حياة شخصية لها لونها وخصوصيتها.

لقد ولد لويس عوض فى ٢١ ديسمبر ١٩١٤ فى «شارونه» من قرى المنيا فهو إذن كان فى الخامسة عند اندلاع ثورة ١٩١٩ ورغم ذلك فقد كان من اليقظة أن تفتح وعيه فى هذه الطفولة على هتافات الثورة ضد الإنجليز وحياة زعيمها سعد زغلول... وغذى هذا الوعى ميول والده الموظف الصغير حامل الشهادة الابتدائية القديمة والموظف فى حكومة الخرطوم، ميوله الوفدية وقدر الثقافة التى يتمتع بها ففى وصف لويس عوض لمكتبة والده نجد مجموعة من أساسيات الكتب الإنجليزية فى التاريخ والفلسفة والأخلاق والأدب بجانب إتقانه للغة الإنجليزية.. لقد استمع لويس مبكرا لمناقشات والده وأعمامه وأبناء أعمامه المتعلمين لأحداث ووقائع الثورة ونضال ونفى سعد زغلول ولذلك فقد تطهر لويس عوض فى نيران الحركة الوطنية وهذا هو الأساس فى تكوينه.

ثم هو قد التهم فى شبابه مقالات كاتب الوفد العقاد وعرف منها كل المعارك التى خاضها سعد زغلول مع المثقفين والعقلاء أمثال عدلى يكن وعبد الخالق ثروت وبعد ذلك الأقليات محمد محمود وإسماعيل صدقى ويقدم لويس عوض هذا الوعى عبر صورة دالة (كنت فى عهد دكتاتورية اليد الحديدية عامى (١٩٢٨ - ١٩٢٩) فى الثالثة عشرة وفى الرابعة عشرة من عمرى، أى كنت قد بلغت ما يشبه الرشد السياسى الكامل، فلم أكن أعتمد على شروح أبى وتفسيراته وهذه هى الفترة التى كنت أخرج فيها بالجلباب والشبشب إلى محطة المنيا لاستقبال قطار التاسعة مساء حتى لا يفوتنى عدد من جريدة (البلاغ) وبذلك لا يفوتنى مقال للعقاد فى التنديد بدكتاتورية اليد الحديدية وفى الدفاع عن الحرية والدستور والحياة النيابية، وكان أبى يحب كتابات عبد القادر حمزة ويصفه بأنه كاتب عاقل ومتزن ويكره كتابات العقاد بسبب حدة طبعه وسلاطة لسانه وتوسعه فى سباب خصومه، وكنت أنا على العكس منه تمامًا مفتونًا بالعقاد قليل الاكتراث بعبد القادر حمزة، بل كنت لا أفهم كيف يمكن أن يستخدم وطنى لغة العقل مع الباشوات الخونة من كبار الملاك خدم الإنجليز أو خدم الملك».

ويهتم لويس عوض فى سيرته بمقتضى أصول عائلته وتحديد سمات وطباع والده ووالدته وإخوته ولا يتحرج فى هتك الأستاذ عن قداسة العائلة. هى أسرة قبطية صعيدية لها أصول قديمة حاول أن يتقصاها لويس عوض حتى أرجعها لثورة الأمير همام والمماليك، غير أنها وبتتابع الأسلاف كانت أسرة على شيء من اليسر أو بالمعنى الشائع مستورة، وهى أسرة تقدس التعليم وترنو لمناصب الإدارة .. صحيح فيها مزارعون غير أن أغلبها موظفون.

يقول: «وانطباعى العام أننا أسرة مفككة، ولكن لا أستطيع أن أحكم إن كان تفككنا يضاهى أو يزيد أو يقل عن تفكك

أكثر الأسر المصرية، أو فلنقل الأسر القبطية، لأن اختلاف قوانين الأحوال الشخصية واختلاف الثقافة الدينية قد خلقا أنماطا أخرى للأسرة المسلمة».

ويقول أيضًا «ونحن آل **عوض**، لنا بعض الحقائق النفسية والأخلاقية المشتركة التى قد تكون مجسمة عندنا أكثر من غيرنا! ومن هذه الصفات أننا لا نكذب، ولا نعرف كيف نكذب حتى للمجاملة أو لتجنب الحرج أو الخروج من المأزق، فالكلمة عندنا لها معنى واحد فقط وهو ما تقوله الكلمة، ومنها أننا عاطلون من الذكاء الاجتماعى، وهذا ما يجعلنا نعيش فى عزلة نسبية مهما كانت دائرة معارفنا واسعة، ورغم أننا مهذبون مع الجميع لا نندمج فى أحد إلا إذا اصطفيناه بمقاييس غاية فى الصرامة، فلا نخالط الناس ولا نشجع الناس على مخالطتنا ولا ننتظر شيئًا من الناس ولا نعطى شيئًا للناس إلا للمستحقين، وإذا أحببنا أو احترمنا أعطينا كثيرا دون مقابل».

ومن واقع معرفتى الشخصية **بلويس عوض** وصداقتى الطويلة له فقد تأكدت من ملامح شخصيته وسلوكياته وصداقاته، أنه كان صادقًا فى تحديد هذه الصفات والطباع، وأنه التزم بها طوال حياته سواء فى الفكر والإبداع أو فى العلاقات الاجتماعية التى اندمج فيها.

وكما عانى **توفيق الحكيم** من رفض والده لميوله الأدبية والفنية ودفعه فى طريق المحاماة والقضاء فقد عانى **لويس عوض** من الموقف نفسه حيث رفض والده وبتعصب وانغلاق رغبته بعد أن حصل على البكالوريا، رفض أن يتركه ليسلك دراسة كلية الآداب، وصمم على أن يدرس فى كلية الحقوق، فأدى ذلك إلى ضياع عامين من عمره أنفق بعضهما فى كلية التجارة على غير رغبة

قـــــراءة مـــقــــارنـــــة

منه والمتبقى احترف فيه الصحافة والتعرف على المجتمع الأدبى والصحفى حيث أخذ يترجم القصص ويكتب المقالات ويقرأ بنهم ليكوّن ثقافته الموسوعية، وأخيراً وافق والده على دخوله كلية الآداب.. لقد كان والد **لويس عوض** يحتقر الكتاب والصحفيين ويعتبر مهنتهم مهنة مهينة، فهم أرزقية وشمامون يستأجرهم الأحزاب.. ولقد دخل **لويس عوض** كليه الآداب قسم اللغة الإنجليزية عام ١٩٣٣ وتخرج بتفوق عام ١٩٣٧ ليذهب فى بعثة إلى إنجلترا ليحصل على الماجستير.

وما يستحق التسجيل من سيرة **لويس** عوض هو روحه الاقتحامية فما إن وصل إلى القاهرة حتى اتصل بكل من **طه حسين والعقاد** ربما ليتأكد من شخصية كل منهما ويطابق بينهما وبين مدى التأثير الأدبى والفكرى الذى أحدثاه فى عقله وتكوينه...

وعرض على كل من **طه حسين والعقاد** خلافه مع والده حول دخول كلية الآداب، ولم يجد منهما تشجيعًا لتمرده على والده.. غير أننا نثبت هنا مدى سماحة وعظمة كل من **العقاد وطه حسين** وقد كانا فى ذلك الوقت أبرز أعلام الأدب فى مصر: سماحتهما

فى استقبال طالب صغير يأتى من الصعيد ليستمعا له ويتبادلا معه الحديث ويقتربا منه ومن أحلامه.

وعن طريق قريب له من «شارونة» وهو (يعقوب فام) سكرتير جمعية الشبان المسيحية تعرف إلى العملاق الثالث **سلامة موسى** «وقاد **سلامة موسى** خطاى نحو الاشتراكية فوجهنى لقراءة مسرحيات برناردشو وشرح لى العلاقة بين الأدب والمجتمع ومعنى الواقعية الاشتراكية ومعنى الفابية، ودلّنى على هـ. ج. ولز وعرفنى على الأدب الروسى، **جوركى** وتولستوى وديستويفيسكى».

يقول **لويس عوض** «ووجدت **سلامة موسى** صريحا فى اشتراكيته، صريحا فى زندقته، بينما وجدت **العقاد** زنديقا يغطى زندقته بمقولاته الفلسفية، فيؤله الشعراء ويسوى بين وحيهم ووحى الأنبياء ويجاهر بعدائه للاشتراكية وبدعوته للفردية، كان العمالقة الثلاثة زنادقة، كل على طريقته الخاصة، كانت زندقة **العقاد** من منطلق مثالى، وزندقة **سلامة موسى** من منطلق مادى، أما **طه حسين** فقد كانت آية زندقته كتابه (فى الشعر الجاهلى) الذى قال فيه صراحة إن قصة **إبراهيم وإسماعيل** وبناء الكعبة ليست لها حقيقة تاريخية بل هى مناقضة للتاريخ، وكان رفضه وليد العقلانية والمنهج العلمى، فإذا كانت كلمة الزندقة كلمة جارحة فلنقل إن هؤلاء الثلاثة كان لهم فهم خاص للدين يختلف تمامًا عن المفهوم العام، فهو كإيمان الفلاسفة والعلماء بعد هتك الأقنعة الاجتماعية والفكرية. ولا أعتقد أن **سلامة موسى** كان مسيحيا إلا بالميلاد، وليس معنى هذا أنه كانت له اختيارات أخرى، فقد كان يضع جميع أديان التوحيد فى سلة واحدة، وكان يتكلم عن الثالوث الأوزيرى كما يتكلم عن الثالوث

المسيحى، وكان عاجزاً عجزاً تاماً عن الميتافيزيقا بسبب تكوينه العلمى فكان ينظر إلى كافة الأديان من وثنية وتوحيدية نظرة إلى ظواهر أنثروبولوجية، أى مجرد فولكلور راق، وأعتقد أنه كان محدود الخيال متخففاً من الرموز، كان لا يعرف إلا الخيال العلمى أما الخيال الأدبى فلم يكن له عنده وجود.

وكان من دراويش مصر القديمة دائم الدعوة للاهتمام بدراسة حضارة مصر الفرعونية، وكان عنده شموخ القبطى المتمسك بأصلابه الفرعونية حضارة وأمجادا، وقد أعارنى بعض كتب **لبرستيد** و إليوت **سميث**، و**فلندروز** بترى لأقرأها وكان يعيننى بعرضها لى عرضا شفويا، وكان **سلامة موسى** يكاد لا يحس بوجود اليونان».

هذه خلاصة وعصب سيرة **لويس عوض**... تكشف عن وجدان وعقل ورجل مصرى من لحمة هذا الشعب، يملك الصلابة والسماحة ويناضل كل ما يعوق طموحه... ولعلنا لم نشر إلى أجزاء طويلة من السيرة تتحدث عن علاقته العاطفية الأولى فى المنيا وميلاد الشاعر فيها ثم تعرفه على الجنس فى حى البغايا.. ثم زملائه وأساتذته ومحاولاته التقرب من زميلات الكلية والزواج، وكلها علاقات فاشلة انتهت بلا تواصل... إننى أفهم غربة **لويس عوض** ووحدته رغم أنه أكثر كتابنا التزاما بقضايا سعيه وأحلامه، وأعرف مدى المرارة التى كان يشعر بها فى آخر أيامه عندما كنت أزوره كل أسبوع فى الأهرام فيعرض على خطابات مجهولة الاسم تسبه وتلعنه وتقول (ياعميل الأب شنودة.. ياعدو الإسلام... إلخ) وكيف شعر بالقهر من منع مقالاته عن **جمال الدين الأفغانى** فى الأهرام مما دفعه إلى الاستقالة، ثم مدى المرارة والحزن عندما صودر كتابه المهم (مقدمة فى فقه اللغة العربية) دون حكم قضائى، ومن قبل هاجمه اليمين الرجعى وفلول الإخوان المسلمين والسلفيين عندما حاول أن يعيد تفسير رسالة الغفران **للمعرى**.. ثم بعدها هوجم عن كتاباته عن **ابن خلدون**...

لقد كان هناك دائما تربص وتعمد ضد كتابات **لويس عوض**، وهى فى اعتقادى اجتهادات رجل مصرى وطنى مستنير يؤمن بالعقل والحوار.. قد يصيب وقد يخطئ غير أنه كان بعيداً عن التعصب... ولعل أسوأ ما أثر فيه فى أيامه الأخيرة تلك الدعوة القضائية التى رفعها أحد المهووسين من التيار الأصولى الإسلامى يطالب فيها بسحب الجائزة التقديرية التى منحت له بعد أن حصل عليها من هم أقل قيمة وتأثيرا... وقد قمت بالرد على هذا الادعاء فى مجلة روز اليوسف ودافعت عن شموخ وقيمة **لويس عوض** فى ثقافتنا، وكم كان ممتنا لذلك الدفاع، غير أنى لمست مدى الجرح المؤلم الذى أصابه، وبعدها بدأ يشعر بانقطاع الوعى ويغيب عنا ونحن حوله أنا و**غالى شكرى** الذى كنا نلازمه فى أيامه الأخيرة.. ولم نعلم أيامها أن السرطان القاتل كان يتربص به ويعيش فى صدره العريض التى تكسرت عليه النصال.

ولقد كنت فى صحبة **لويس عوض** أيام أن كان يكتب سيرته وكان يناقشنى فى تفاصيلها ويأخذ رأيى فى كثير من المواقف التى يكتب عنها، وأذكر أنه سألنى: هل أسرد تفاصيل أول معرفة لى بالجنس وعالم المرأة عندما ضاجعت فتاة مسلمة فى حى البغاء فى بنى سويف، عندما كنت أؤدى امتحان الشهادة الثانوية البكالوريا.. أم أن هذا يؤدى لهجوم على من الرجعيين، ويومها قلت اكتب ولا تهتم، المهم الصدق والصراحة والاعتراف بما حدث، فهذه سيرتك الذاتية وليحدث ما يحدث... أنت مسئول أمام التاريخ، وكانت تنشر أجزاء منها فى مجلة (التضامن) وكنا نتناقش حول ما ينشر ويستمع لى بتواضع واهتمام، وكنت أعرف منه أن (أوراق العمر - سنوات التكوين) هى الجزء الأول من سيرته الذاتية الذى ينتهى عند عام ١٩٣٧ أمهله عام تخرجه فى الجامعة، وأنه ينوى إذا اهمله العمر أن يكتب جزءين آخرين، الثانى ينتهى عام ١٩٥٤ عام إقصائه عن الجامعة عقب أحداث مارس ١٩٥٤، والثالث بعد ذلك .. فكم خسرنا لعدم استكماله لسيرته ف**لويس عوض** كان له تجربة مريرة ومعقدة وحافلة مع تاريخ الحركة الوطنية المصرية والثقافية المصرية والثقافة العالمية... وكم كنا نود أن نعرف هذه التجربة وأن نقترب من خلال بصيرته ورؤيته الدقيقة الرصينة من شخصيات هذه المراحل التاريخية من السياسيين والأدباء والمثقفين والزعماء، كما كنا نود أن نقرأ شهادته على عصر **عبد الناصر** الذى اعتقله وعذبه، ورغم ذلك لم يقل كلمة هجوم عليه إلا ما قاله فى سيرته الذاتية (أوراق العمر) عن أن **عبد الناصر** مسئول عن موت أمه التى حزنت على فصله من الجامعة عام ١٩٥٤، وتحسرت على ضياع الجهد والعمر.. وقد ماتت وهو فى الغربة ولم يحضر وداعها الأخير، كذلك لا ينسى **لويس عوض** أن والده شهد عملية اعتقاله عام ١٩٥٩ وكاد يصطدم بالبوليس السرى أثناء تفتيش المنزل فى جاردن سيتى.

وفى عهد **السادات** واضطهاد اليسار والماركسيين فصلت لجنة النظام بالاتحاد الاشتراكى **لويس عوض** من جريدة الأهرام فى مذبحة الصحفيين اليساريين والناصريين ونقلهم إلى مصلحة الاستعلامات.

لذلك لونت هذه الحياة القلقة والشعور بالموت والغربة البداية الحزينة لهذه السيرة الذاتية.

يقول: «كانت العادة فى تلك الأيام البعيدة أن يولد الإنسان وأن يدفن فى بلدة أهله، مهما بعد أو طال اغتراب الوالدين، وهى عادة لاتزال تحافظ عليها بعض الأسر المصرية المتمسكة بأصولها الريفية، ولكنها أيضًا عادة فى طريقها إلى الزوال بسبب كثرة الهجرة وتعقد الحياة المدنية.. فحين مرضت أمى مرض الموت فى ١٩٥٦، نقلها أبى من المنيا إلى شارونة (مركز مغاغة، محافظة المنيا) لتموت بين أهلها بعد أسبوع ولتدفن فى مسقط رأسها، وحين مات أبى فى المنيا فى ٧ يناير ١٩٦٢ نقلناه إلى «شارونة» ليدفن إلى جوار أمى. وقد ظللت على اعتقادى أن مرقدى المختار سوف يكون فى مصر حتى عشت عشر سنوات تحت حكم **السادات**، فلم أعد أعبأ أين يكون مرقدى، وكنت أعتقد طوال حياتى أن روحى لن تهدأ إلا إذا دفن جسدى فى تراب مصر حتى تولى **السادات** الحكم فطهرنى من هذه الأساطير المصرية.

لن يفهم هذا إلا رجل يحس فى أعماقه أن لحمه من تراب مصر معجون بماء النيل، وعظامه من أحجار المقطم الجيرية أو من صوان أسوان، ولست أشك فى أن **عبد الناصر** فعل ببعض المصريين ما فعله **السادات** بى وبغيرى، ربما كان فى هذا الكلام نوع من المبالغة البلاغية».

هذه قراءة مقارنة فى السيرة الذاتية لكل من **توفيق الحكيم** فى (سجن العمر) ولويس **عوض** فى (أوراق العمر) تعرفنا عبرها على نموذجين بارزين من أبناء الأدب والنقد فى مصر.. كان لهما أكبر التأثير على مسار الإبداع والنقد الأدبى المصرى والعربى المعاصر.

ولعل اختيارنا لهما قد قام على اعتقاد أكدته المعرفة الشخصية والمعايشة الحية بجانب دراسة وتأويل إنجازهما الأدبى ووضعه فى سياق التحولات السياسية والتاريخية التى عاشتها الشخصية المصرية منذ ثورة ١٩١٩ وحتى التسعينيات وما حدث فيها من انعكاسات وتراجعات وهى تثبت فى البداية والنهاية أن كلا من عنصرى الأمة قد وحدتهما فى النهاية أصالة الروح المصرية الخلاقة المستنيرة التى ترفض النظرة الواحدية وتطمح أبدا فى تجاوز كل ما يقهر ويستلب إنسانية وحرية الإنسان...

فسيرة كل من **توفيق الحكيم** ولويس عوض بلورة مركزة لسيرة الشعب المصرى فى عطائه الحضارى، وهى تؤكد أن الحقيقة دائما هى صوت الجماعة الذى يتخطى أقنعة وأكاذيب كل فرد.■



لوحة للفنان: حلمى التونى



مأساة

لاشك فى أن **دوستويفسكى** ظاهرة تاريخية من ظواهر الوجود الروحى للبشرية. ولقد صدق الأديب النمساوى الشهير **ستيفان زفايج** (١٨٨١ - ١٩٤٢م) حين قال «إن **دوستويفسكى** بالنسبة لنا اليوم أكثر من فنان... إنه مفهوم روحى، سيكون عرضة للتفسيرات والتأويلات المرة بعد المرة، فصورة هذا الكاتب الروسى الشهير، تتغلغل اليوم بنورها فى جميع مجالات الحياة الروحية»(١).

ولاشك فى أن الكتابة الفكرية تعنى لدى **دوستويفسكى**، التفكير لا فى اليوم الراهن، بملامحه المحدودة، بقدر ماتعنى، كيف أصبح الماضى جزءاً من الحاضر الراهن، وكيف يمكن لليوم الحاضر أن يستطلع المستقبل (أو يهدد المستقبل) حسب تعبير **دوستويفسكى** ذاته.

إنه يرى كمفكر فنان، أن الواقع لايستوعبه الحاضر، لأن جزءاً كبيرا من هذا الواقع متضمن فيه، على صورة كلمة دفينة، (لم تقل بعد) وسينطق بها المستقبل، ولقد صدق من يقول إن الأديب الفنان كشخصية مبدعة، (يموت فى كلمته) بيد أن هذا الموت بعث جديد لصاحبه، لأنه ينطوى على الأساس الوحيد لخلوده الشخصى، لأن مؤلفاته هى كلمته المتجسدة الحية.. (التى أصبحت جسدا خالدا). وإن وعى **دوستويفسكى** الشاعر بأسرار الوجود البشرى، قد تعمق النظر فى كثير من إبداعاته المختلفة الرائعة، فى تلك الحكمة من الإصحاح الثانى عشر، التى تقول:

«الحق أقول لكم، إن لم تقع حبة الحنطة فى الأرض وتمت، فهى تبقى وحدها.. لكن إن ماتت أتت بثمر كثير».

وهى هى الوصية نفسها التى كان يوصى بها بعض صوفية المسلمين لمريديهم، فى قولهم «مانبت مالم يدفن..» «لأنه سيؤتى خير الثمار...»(٢)

ولاشك أن **دوستويفسكى** كان واعيا لمفهوم حكمة الإنجيل، حين وضعها فى مستهل رائعته: الإخوة كارامازوف، بل وفى كثير من أعماله أمثال: المراهق، والشياطين، والأبله، والجريمة والعقاب.. الأمر الذى وصل بهذه الحكمة أن تنقش على التمثال المقام على قبره.

كان من المقدر له منذ نشأته أن يفتح عينيه ومشاعره على مناظر وظواهر البؤس والألم والشقاء.... فلقد ولد **فيودور ميخالوفتش دوستويفسكى**، فى موسكو مع صباح ١١ من نوفمبر عام ١٨٢١م، فى أسرة نبيل فقير، كان يعمل طبيبا فى مستشفى الفقراء، هذه المستشفيات التى كانوا يسمونها فى روسيا «بيوت الله»، ومن حسن الحظ أن هذا المستشفى الذى ولد فيه **دوستويفسكى** كان متحفا للأديب الكبير...

وكانت أسرته تقيم فى جانب من أجنحة هذا المستشفى، حيث كانت قراءاته الأولى فى الكتاب المقدس، وتاريخ روسيا... وقد غادر موسكو، بعد أن تلقى قسطا من التعليم إلى «بتروجراد» وهو فى سن السادسة عشرة من عمره، حيث التحق بكلية المهندسين عام ١٨٣٧، وكان يهوى الفن والأدب، فطالع فيما طالع روائع «**جوجول**» و«**بوشكين**» من الروس، و**هيجو** و**بلزاك** من الفرنسين و**شكسبير** و**ديكنز** من الإنجليز، و**جوته** و**شيللر** من الألمان، و**دانتى** من الإيطاليين(٣).

الأب القتيل

عبد القادر محمود

وقد التحق بعد تخرجه من الهندسة بإحدى الوظائف الحكومية، لكنه مالبث أن تحرر من العمل الحكومي، ونذر نفسه وحياته للأدب، ومن هنا بدأت متاعبه وأزماته التى عايشته طوال حياته، مع العلل والأوجاع الجسدية والنفسية، التى لم يحررره من إسارها سوى الموت عام ١٨٨١م(٤).

وقد فجع **دوستويفسكى** بوفاة أمه الحبيبة مبكرًا، حيث عاش فى انطباعات، تصادم فيها عالم الأحلام الخيالية للصبا الغض مع عالم الواقع الذى لم يقل خيالية عن عالم الأحلام!

ثم كان جزعه الشديد، بمصرع أبيه الطبيب الجراح، الذى مضى من حياته فى ظروف مفاجئة فاجعة.... ثم سهره الطويل فى الليل أو فى الساعات التى يفرغ فيها من العمل الروتينى، ثم لقاؤه بالناقد الشهير **بيلينسكى** الذى كان يلقى فى حلقته الفكرية والأدبية دروسا فى الإلحاد والاشتراكية، ثم صداقته معه، تلك التى تحولت إلى عدم التفاهم والتنافر المتبادل! ثم تحوله إلى ندوة الاشتراكى الطوباوى «**فورييه**» فى حلقة **تبراشيفسكى**، ثم التقاؤه مع **سبيشنيف** الثائر الذى نادى بالأستيلاء على السلطة بالثورة المسلحة... ثم السجن فى زنزانة منفردة، فترات طويلة أعقبتها علامات الصرع الذى كان يلازمه كثيرا فى حياته، ثم وقوفه على منصة الإعدام وسماعه الحكم بإعدامه فى ديسمبر عام ١٨٤٨م، حيث يحكى لنا بلسانه قصة تلك المأساة/ الملهاة فيقول فيما يقول..(٥).

«كنت فى السابعة والعشرين من عمرى، مع نهايات أبريل من عام ١٨٤٨م حين ألقى القبض علينا، وقذفوا بنا فى سجن القديس «**بطرس**» والقديس «بولس» انتظارا لمحاكمتنا محاكمة عسكرية. وفى ديسمبر من العام نفسه نقلنا جميعا إلى ساحة ميدان «**سيميونوفسكى**» حيث تلى علينا حكم الإعدام، وأعطينا الصليب لنقبله، وكسر الخنجر فوق رءوسنا، وأعدت لنا قمصان الإعدام البيضاء.. عندها أدركت أنه لم يتبق لى فى الحياة سوى لحظات، فأسرعت وعانقت من كان على مقربة منى...

ولكن حدث مالم يكن فى الحسبان فعلى حين فجأة من الذهول الشامل، سمعنا صوت الانسحاب، حيث أعيد الذين كانوا قد شدوا إلى سياج الخوازيق، وتلا علينا أن جلالة الإمبراطور قد وهبنا حياتنا واكتفى الحكم بالنفى إلى «سيبيريا».. «من قال إن الطبيعة الإنسانية تستطيع أن تحتمل تعذيبا كهذا التعذيب دون أن تهوى إلى الجنون؟...»(٦)

«وعايشنا الأشغال الشاقة فى سيبيريا الرهيبة مع الرحلة الطويلة عبر البلاد كلها، مقيدين فى الأغلال إلى هناك... حيث عشر سنوات من الأشغال القاسية وحياة الجندية...» «الحق أنهم قد وضعونى فى التابوت حيًا وأغلقوه علىّ»..

ولكن **دوستويفسكى** صمد، ولم ينكسر، وعاد حيث وجد لديه من القوة والشجاعة الروحية ماجعله يصمد لضربات القدر، دون أن يتشكى من المصير، ولا حتى من الواقع الذى كان أغرب من الخيال.

ويمكن القول بأن رائعته «بيت الموتى»(٧) تعتبر فى نظر كثير من النقاد، ترجمة ذاتية لحياته فى السجن والمنفى فى سيبيريا، عقوبة له على اشتراكه فى جبهة الثورة الكبرى.

كما يمكن القول بأن أشهر أعماله هى «الجريمة والعقاب» التى ظهرت عام ١٨٦٦م، حيث طغت شهرتها على كثير جدا من روائعه، الأمر الذى عالج قليلا من ديونه الكثيرة عند ظهورها فى طبعات كثيرة فى روسيا، وأوروبا بوجه عام. ومن أعماله الرائعة أيضا: «الأبله»، و«الممسوس» لكن أعظم روائعه هى «الأخوة كارامازف» التى صوّر فيها حياة روسيا كلها، من خلال إحدى الأسر بكل تناقضاتها وقضاياها، الأمر الذى نراه فى كثير من الأعمال الأدبية والفنية الرائعة عند كثير من أدباء الغرب والشرق معا خلال القرن العشرين ومابعده بكل تأكيد.

و«الأخوة كارامازوف» تقع فى جزءين كبيرين حيث تضمّ ستة مراحل أو أجزاء، ولهذا فهى أضخم رواياته أيضا، تلك التى تتسع مساحتها الدرامية لملحمة كاملة تتناول عدة أجيال (رغم أنها تتناول يومين اثنين من حياة أبطاله) ولعلها - كما يرى بعض النقاد - هى ورفاقها، السيرة الوحيدة التى ستبقى فيما يبدو إلى الأبد، لحياة **دوستويفسكى** شاهدا تاريخيا دراميا لروح ذلك العبقرى ووجدانه وقد كتبها فى عامين ونصف العام وقدمها عام ١٨٨٠ قبل وفاته بعام واحد(٨) والذى لاشك فيه أن **دوستويفسكى** يعّد من أعقد الكتاب، ترجمة إلى اللغات الأخرى غربية أو شرقية، لأن كلماته التى تبدو سهلة بسيطة، ذات أغوار عميقة متعددة الجوانب، تكشف مختلف المستويات... حتى للحادثة البسيطة الواقعة.. ومن هنا كان **دوستويفسكى** يحتاج من الدارس أو القارئ إلى وعى عميق، حتى فى قراءته له فى لغته الروسية الأصلية، فما بالنا مع من يقرؤه مترجما إلى أية لغة أخرى غربية أو شرقية، وهو يحتشد بأعمق الحوارات الفلسفية والفكرية.

مأساة الأب القتيل

إن السؤال الذى يتساءله بعض النقاد هو: هل سيتمكن القارئ الأجنبى عن اللغة الروسية من فهم **دوستويفسكى** دون شروح مستفيضة وبوجه خاص مع «الأخوة كارامازوف»؟

وهل سيرى القارئ الأجنبى عن الساحة الروسية؟ هل سيرى حتى دقائق أسماء الأبطال فى معانيها وسلوكها؟ «أليكس» أو «إليوشا» الذى يطلق عليه «حبيب الله» هل سيدرك حقيقة اسمه ومضمون أفكاره وآرائه ومواقفه أى قارئ دارس دون شروح مستفيضة؟ إنه (حبيب الله) الذى تتحدث عنه السير الدينية للقرون الوسطى، وهو الشخصية الشعبية المحبوبة فى سائر الأساطير والملاحم... وهو البطل المقرب من قلب **دوستويفسكى**، بل هو **دوستويفسكى** ذاته فى مأساة الإخوة **كارامازوف**(٩).

وهل سيحس القارئ الأجنبى معنىَ اسم **سمردياكوف** «الابن غير الشرعى **لكارامازوف**» والذى قام بقتل أبيه حقًا؟ هل سيحس القارئ برائحة العفن المنتشرة من معنى الاسم ذاته [فالاسم مشتق من فعل (سميرديت) ومعناها الرائحة العفنة]؟(١٠).

وهل سيدرك القارئ / الدارس أن «ديمترى» المتهم بقتل أبيه علنًا طوال المأساة العاتية له صلة حميمة بين لفظة «ديمترا» الإغريقية والتى هى (الأرض) والأرض الأمّ، إلهة الخصب فى الميثولوجيا الإغريقية؟ وإذا كان هذا هو الموقف مع الأسماء فما بالنا مع كل فكرة ومع كل لفظة ومع كل حرف من حروف الكلمة الدوستويفسكية الرائعة المحتشدة بالمعانى الداعية إلى الإنصات البصير، والتأمل العميق، والإدراك الواعى...

يقول **سيجموند فرويد**(١١) عالم النفس الكبير إن «الإخوة كارامازوف» «معرض مزدحم محتشد بصنوف القضايا الفلسفية والدراسات النفسية» «وهى أعظم ما كتب **دوستويفسكى**، وأدلّه على نفاذ بصيرته وتوقّد قريحته...».

ويقول «**فرويد**»(١٢) إن جريمة قتل الأب، وقصة كبير المحققين فى محكمة التفتيش الواردة بها إحدى القمم الشماء فى الأدب العالمى». ومن هنا وليس من قبيل المصادفة أن تدور أحداث ثلاثة أعمال خالدة حول الأب القتيل، مع «الملك أوديب» **سوفوكليس**، ومع «الأمير هاملت» **شكسبير**، ومع «**الإخوة كارامازوف**» **دوستويفسكى**، حيث تبقى هذه الأعمال منارات شاهقة على مر العصور. فى عالم **دوستويفسكى** دون شك يتصارع الخير مع الشر، تتصارع رسالة الله مع رسالة الشيطان... الحقيقة مع الزيف، صراعا لا يعرف المهادنة ولا السكون... فى كل المجالات الميتافيزيقية، أو المعاشية الملموسة الواقعة، وعلى جميع المستويات والمواقف والأفكار والآراء..... من البناء الهيكلى للمأساة إلى العبارات الرمزية الدلالات. ولا شك أن البطل المتهم بقتل أبيه، يؤكد ما يجرى فى نفس الإنسان، سواء أكان **ديمترى كارامازوف** أم أى بطل آخر من أبطال **دوستويفسكى**... فهو دائما على صلة بما يجرى ويحدث فى كل مكان على مر الزمان... إن هذا

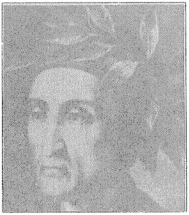
معناه أن أبطال دوستويفسكى ليسوا على صلة بعصرهم وبيئتهم فحسب بل وبحياة العالم البشرى كله[١٣].

وقد كتب فرويد[١٤] بحثا مهماً عن دوستويفسكى، ذكر فيه أن الكاتب الكبير كان عنده نوع من الصرع الوجدانى Af-fectuee epilepsy من هنا كانت تصيبه الاضطرابات العصابية، ويكون هذا الاضطراب تعبيراً عن حياة الشخص العقلية نفسها، ولكن هذه النوبات التى كانت تصيب دوستويفسكى، خاصة عندما كان عمره يخطو نحو العشرين... قد أرهقت أعصابه بصورة قاسية، لأنه فقد أباه فى تلك الفترة... وفقده فى صورة فاجعة، لأن الأب مات مقتولا... لهذا حاول «فرويد» فى تحليلاته النفسية لشخصية دوستويفسكى، أن يبحث عن الدليل الثابت الواضح فى أن هذه النوبات العصابية قد توقفت تماما عندما نفى دوستويفسكى فى «سيبريا»، وإن كانت هناك تفسيرات أخرى مناقضة لهذا الدليل.

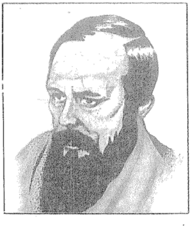
الذى يعنينا هنا هو العلاقة الواضحة، مابين مقتل الأب فى مأساة «الإخوة كاراما زوف»، وبين المصير الذى لقيه والد دوستويفسكى نفسه.. لأنها اجتذبت انتباه عديدين ممن كتبوا السيرة الذاتية لدوستويفسكى، وأدت بهم إلى الإشارة إلى مدرسة معّينة، فى علم النفس، ومن جهة نظر التحليل النفسى لأنها هى المقصودة بذلك.

يقول «فرويد»[١٥] (إن لدينا نقطة بداية مؤكدة وهى أننا نعرف النوبات الأولى التى عانى منها دوستويفسكى فى سنواته المبكرة، قبل حدوث الصرع بفترة طويلة، وقبل توّقفه خلال منفاه...) هذه النوبات كان لها - كما يقول «فرويد» - دلالة الموت.... كانت مطبوعة بالخوف من الموت، وتكونت من حالات السبات والخدر... وكانت مظاهره وظواهره فى شكل انقباض مفاجئ عام، وفى شكل وجوم بلا مبررات.[١٦]

ويرى «فرويد» أنها تشير إلى توّحد مع شخص ميت، يكون قد مات فعلا، أو شخص لايزال حيّا، لكن الشخص المصاب بهذه الحالة يتّمنى موته فعلا، والحالة الأخيرة هى الأكثر دلالة لأن النوبة حينئذ، يمكن أن تكون لها قيمة العقاب.



دانتى



دوستويفسكى

«لقد رغب إنسان أن يكون شخصًا آخر ميتًا، والآن يصبح هذا الإنسان، هو الشخص الآخر، ويميت نفسه.. وعند هذه النقطة تؤكد لنا النظرية التحليلية، أن هذا بالنسبة لصبى صغير (مثل دوستويفسكى) فإن هذا الشخص الآخر يكون هو أباه، وتصبح هذه النوبة العصابية الهستيرية نوعا من العقاب الذاتى، نتيجة مشاعر الرغبة فى الموت التى وجهت ضد أب مكروه ...». والذى لاشك فيه، أن «فرويد» قد نظر إلى جريمة قتل الأب بوجه عام، على أنها هى الجريمة الأساسية والأولّية ككل، وكذلك للفرد الإنسانى، وأنها هى المصدر الرئيسى للشعور بالذنب.[١٧]

من هنا يصل فرويد إلى أن دوستويفسكى (نتيجة لخوفه من الخصاء واهتمامه بالمحافظة على ذكورته، قد أقلع عن رغبته فى أن يمتلك أمه، ويتخلص من أبيه) (وبقدر ماتشكل الأساس القوّى للإحساس بالذنب) .. ويخلص فرويد من بحثه الطويل إلى (أن ماتّم وصفه الآن، هو مجرد عمليات طبيعية، إنه القدر الطبيعّى المسمى: [عقدة أوديب]) تلك التى نراها واضحة حسب رأى فرويد فى شخص أوديب سوفوكليس، وفى شخص هاملت شكسبير، وفى ديمترى كارامازوف مع دوستويفسكى، بل مع كل إنسان فى كل زمان ومكان حسب نظرية فرويد.[١٨]

من هنا نلاحظ - حسب منطق «فرويد» - أن مأساة قتل الأب عند سوفوكليس وشكسبير ودوستويفسكى مأساة مشتركة، دافعها الأول منافسة جنسية حول امرأة ومنطقيتها عقدة أوديب أولا وأخيرا فيما يرى فرويد ومدرسة فرويد.

ولو مضينا مع المنطق نفسه لمدرسة فرويد[١٩]، فإننا نجد أن كل الإخوة

مأساة الأب القتيل

كارامازوف (ديمترى، وإيفان، وسمر ياكوف) فيما عدا ذلك التقى الصالح إليوشا، نجد أنهم جميعا مخطئون بدرجات متساوية، وهذا هو ما نراه فى مشهد الأب الصالح المعلم «زوسيما»، فخلال حواره مع ديمترى المتهم بقتل أبيه، يعرف زوسيما أن ديمترى قد قام بالتخطيط لجريمة قتل الأب، ثم ينحنى راكعا على قدميه...

ومن المستحيل أن يكون هذا من أجل التعبير عن الإعجاب، فإن معناه فى الحقيقة، أن هذا الرجل التقى الصالح يعلن رفضه لموقف هذا القاتل والمقت الشديد له، ومن أجل هذا السبب يقوم بإذلال نفسه أمامه. والذى لاشك فيه أن دراسة **فرويد لدوستويفسكى**، كانت قائمة فقط على الجانب السلبى لا الجانب الإيجابى فقد كان اهتمامه فقط بتصوير **دوستويفسكى** - على أساس نظريته فى «عقدة أوديب» - عصابيا خاطئًا، وأغفل تماما **دوستويفسكى** الفنان المبدع الخلاق، ورجل الأخلاق.. والذى لاشك فيه أيضا أن هذه طبيعة **فرويد** فى معظم دراساته، فقد طبق المنهج نفسه ونفس الأحكام على أعظم عباقرة عصر النهضة الفنان **ليوناردو دافنشى** ووصمه بفقدان الإرادة والجنسية المثلية إلى آخر مصطلحاته الجنسية المعقدة وغير المعقدة[٢٠].

روايات كثيرة تتحدث عن هذا الكاتب العبقرى وبوجه خاص عن حياته مع قلقه ووساوسه وعصابياته قبل وبعد منفاه القاسى اللعين فى سيبيريا. وأمامنا نصّ جيد **لدوستويفسكى**[٢١] من رسالة كان قد بعثها إلى أخيه من سيبيريا يقول فيها..

«لقد عرفت المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة فى «توبولسك» و«أومسك»... وقد وطنت نفسى على أن أعيش معهم سنوات وسنوات، وهم قوم غلاظ ناقمون ساخطون، يكرهون أشد الكراهية أصحاب السلطان والجاه، وينظرون إلينا بعين السخط والنفور، لأننا ننتسب إلى تلك الطبقة، ولو أنهم استطاعوا وتيسرت لهم الأسباب لما أبقوا علينا، ولك أن تقدر لنفسك مقدار الخطر الذى كان يتهددنا ونحن نعاشر مضطرين، على رغمنا، أمثال هؤلاء، خلال سنوات عصيبة. نؤاكلهم، وننام معهم ولا سبيل لنا للشكوى من الإهانات التى كانوا لايتبعون ينفكون يوجهونها إلينا، ويقذفوننا بها... أكثر من مائة وخمسين من الأعداء، كانوا لايتعبون من الإساءة إلينا ومن اضطهادنا.. والمأساة/ هنا أنهم كانوا يجدون سعادة لا حدّ لها فى كل مايسىء إلينا ويمزّقنا.. ولم تكن لنا وقاية إلاّ فى **تفوّقنا الأخلاقى** وعدم اكتراثنا... حتى إن بعضهم - مع العجب الشديد - اعترفوا لنا بأنهم يعترفون بفضائلنا وأخلاقياتنا العالية»

من هنا أكد كثير من النقاد أن كتابهُ «بيت الموتى» - كما ذكرنا - يكاد يكون ترجمة ذاتية لحياة **دوستويفسكى** فى السجن، وهو مكتوب بأسلوب سهل واضح يندر أن نجد له مثيلا فى وصف نفسية المجرمين والتغلغل إلى مستكنّات ضمائرهم وخفايا بواطنهم. وبرغم ماعاناه **دوستويفسكى** من سوء المعاملة وألوان وضروب الاضطهاد، فإن هذا الكتاب يخلو تماما من آثار التحامل أو الضغينة، بل إنه ينّم عن عطف شديد، وإشفاق أشد، فى محاولته لكشف نواحى القوة والجمال فى تلك النفوس المغيبة الضائعة فى ظلمات الأقبية، ووراء جدران السجون... ولنسْمع قول **دوستويفسكى** عن ذلك فى قوله «كم من الشباب غاضت من نفوسهم المسرات، وكم من قوة ذهبت بددا، وضاعت عبثًا بين تلك الجدران! شباب، وقوة، وعنفوان... كل هذا كان يمكن أن تنتفع به الدنيا الواسعة فإذا صارحت الناس برأيى فى هؤلاء - رغم إساءاتهم - فربما كان هؤلاء الرفاق البائسون، **أقوى عناصر شعبنا، وأعظمها حظا من المواهب**... لكنها مع الأسف تذهب هنا ضياعا وهى قوية الجسد، قوية العقل معا... فعلى من تقع تبعة هذه الأخطاء فى حق هؤلاء وفى حق الشعب؟»[٢٢].

إن هذا الذى يقوله **دوستويفسكى** هو ماتراه منبثًا خلال روائعه بخاصة رائعته الكبرى «الإخوة كارامازوف». وإن هذا الذى وقفه **دوستويفسكى** من «عتاة المجرمين والأفاقين فى الأرض، مهما اختلفت أنماطهم وألوانهم ومواقفهم، هو الذى دفع الفيلسوف **نيتشه**،أن يقول فى كتابه الشهير (فجر عبادة الأوثان)[٢٣].

«إن طراز المجرمين، هو طراز الرجال الأقوياء الذين أصابهم المرض... وإن شهادة **دوستويفسكى** فى هذه المشكلة التى تواجهنا لها أهميتها.. فقد اتفق لى عرضا أن يكون **دوستويفسكى** هو الخبير النفسانى الأوحد، الذى أصبت عنده شيئًا أتعلّمه، وهذا من أسعد نفحات الحظ التى صادفتنى فى حياتى.. وإن وقوفى على مؤلفاته أسعد حتى من اكتشافى لـ «ستندال»[٢٤]، فهذا الرجل البعيد الغور، الذى أصاب الإصابة كلها فى تقويمه لحثالة الألمان السطحيين، أدرك أن مجرمى «سيبيريا» الذين عاش

فـقدوا الأمل، ولم يكن هناك سـبـيل إلى عودتهم للمجتمع - يختلفون اختلافا كبيرا حتى عمّا كان يتوّقعه... لقد وجدهم قد خلقوا من أحسن وأقوى وأثمن مادة تنمو على التراب الروسى...)(٢٥)

ومن الروايات الكثيرة حول شخصية هذا الكاتب الكبير، بخاصـة حول نوبات الصرع التى كانت تتغشاه، نجد اعترافات منه بالذات، بأن هذه النوبات - (التى تشغل بعض أبطاله وتعايشهم فى كثير من المواقف) - كانت تسبقها **ومضات روحيّة عالية، تنير بصيرته وتكشف له عن كثير من الحقائق الخفية المستورة... وهى حالة شبيهة بحالات إشراق الوعى وشفافية الحّس التى يصفها ويتحدث عنها بل ويعايشها أمثال رفيقه** فى الحقل الروسى الروحى: الفيلسوف **بردياڤ**(٢٦): Berdyaev (ت ١٩٤٨م)، وغيره من أعلام الصوفية الكبار فى الحقول المسيحية والإسلامية على السواء.

إن هذا هو مانجده فى كثير من حياة وأقوال «زوسيما» الناسك الصالح فى كثير من مواقفه وحواراته مع الأخ «إليوشا» أحد تلاميذه ومريديه، وهو الأخ التّقى نفسه للإخوة كارامازوڤ.

وإن هذا هو مايصفه لنا أحد أبطال روائعه وهو (كريلوڤ) حين يقول عن هذه الحال والمقام:

«إنها لحظات قد تأتى خمس أو ست خفقات وامضة فى المرة الواحدة تشعر فيها فجأة بأن التناسق الأزلى الأبدى قد اكتمل، إنه شيء ليس أرضيًا على الإطلاق، ولا أعنى أنه سماوىّ، إنما أقصد أن الإنسان لايحتمل ذلك فى مظهره الأرضّى، وعليه أن يتغير عضوياً وإلاّ قضى نحبه فى الحال... وهذا الشعور واضح.. ومدلول على الصواب... وكأنما تستوعب الطبيعة كلها حتى تقول فجأة: (نعم هذا حق) ولو طال أمد هذه الحالة أكثر من خمس لحظات خاطفة لما احتملتها النفس وكان هلاكها حتما مقضيًا.... وفى هذه اللحظات أحيا حقا حياة متكاملة... وإنى لأشتريها بحياتى كلها لأنها تساوى ذلك وتستحقه»(٢٧) والسؤال هنا، وقد شغل كثيرين ولايزال يشغلهم وسيظل يشغلهم ويرهق عقولهم بالذات... هل هذه الومضات المضيئة عن ذلك الفيض من التناسق الأعلى، لها قيمة موضوعية؟ أم أنها مجرد أخيلة ذاتية؟ الجواب الذى لايزال قائما شاخصًا هو، أن الحصول على هذا السند العقلى من العقل، من المسائل المتعذرة؛ لذلك يظل التعارض قائما والتوتر مشتدا بين هذين اللونين من الحق... وهذا الصراع يبدو واضحا فى نفسية «**دوستويڤسكى**»، وفى نفوس كثيرين وكثيرات من أبطاله. ومن المرويات المهمة فى حياة **دوستويڤسكى** أنه فى عام ١٨٦٤م أنشأ مجلة (الإبوكا) ولم يقدر لها النجاح رغم أنه نشر بها روايته (رسائل من العالم السفلى)، وازدادت أحواله اضطرابا وسوءاً بموت شقيقه **ميخائيل** وزوجته فى السنة نفسها.. ولم يجد بدأ من مغادرة وطنه شهورا طوالا، إنقاذاً لسمعته أمام الدائنين، لكنه عاد ونشر رائعته «الجريمة والعقاب» ١٨٦٦م وهى الرواية التى وفق فيها توفيقا عظيما نادر المثال فى تحليله للجريمة وبواعثها، حتى عمّت شهرته وشهرة روايته تلك، روسيا كلها وأوروبا جميعها... ومع ذلك لم تحل هذه الرواية أثقال ديونه الباقية، فاضطر إلى مغادرة بلاده بعد أن تزوج الزيجة الثانية من «أنا جريجوريڤنا» ومضى بها إلى غرب أوروبا طوّافا شاردا عبر ألمانيا وإيطاليا وسويسرا وفرنسا حتى إنه أرسل برقية بالموقف كله إلى صديقه الشاعر **ميكوڤ** فى ٢٨ من أكتوبر ١٨٦٩ يقول فيها:

«كيف أقبل على التأليف وأنا أعانى الجوع، وقد اضطررت إلى رهن سراويلى للحصول على ثمن هذه البرقية التى أرسلها إليك من «درسدن»... لكنه مع ذلك كتب «الأبله» و «الممسوس» أو «الشياطين»...»(٢٨).

وعندها كتب إلى صديقه **ميكوڤ** رسالة رائعة يصف لنا فيها مدى حبه لوطنه وشدة حاجته إلى العودة إليه بأية وسيلة وفيها يقول: «أقسم بالله، إن الحياة بلا وطن سعير وعذاب... إننى فى حاجة إلى بلدى من أجل عملى ومن أجل حياتى، فأنا مثل سمكة أخرجت - على رغمها - من الماء(٢٩).

أخيرا عاد إلى وطنه، وقد كتب رائعته الأخيرة (الإخوة كارامازوف) عام ١٨٧٩ فاستقبله قومه بما يليق به، وعده كثيرون نبىّ روسيا الحديثة، وعلى الرغم من نوبات الصرع التى كانت ما تنفكّ تعاوده مع تقدمه فى السن بعد الصدمات القاسية التى عاناها طوال حياته، فإنه - كما يروى التاريخ المعاصر - كان متوقد الروح مشتعل الوجدان، حتى إنه كان فى غاية النشوة والنشاط يوم ألقى فى موسكو فى ٨ من يونيو ١٨٨٠ م محاضرة عن الشاعر (**بوشكين**) أحدثت أثرا بالغا فى نفوس الآلاف من الباحثين والدارسين.. بعدها بأيام بدأ يكتب ما أسماه. (يوميات مؤلف) لكنه لم يكتب فيه إلا كلمات، لأن الموت الفجائى كان قد لحق به فى ٢٨ من يناير ١٨٨١ م، بعد صدور «الإخوه كارامازوف» بعام واحد، وقد كانت جنازة **دوستويڤسكى** من الأحداث الكبرى ذات الدلالة فى بتروجراد، فقد سار فيها كثيرون من مختلف طبقات الأمة، حتى قارب عدد مشيعيه أكثر من خمسين ألفا فيما يقولون..

والإخوة كارامازوف بدأت فكرتها مع مؤلفها عام ١٨٧٠ قبل صدورها بأكثر من عشرة أعوام.. نرى دليل هذا فى رسالة **لدوستويفسكى** محفوظة فى إدارة المحفوظات الروسية، كان قد كتبها لأحد أصدقائه يقول فيها، إنه ينوى كتابة رواية عن مرتكب الخطيئة فى خمسة أجزاء، وظهرت هذه الفكرة واضحة فى بعض ثنايا روايته «الممسوس» ورواية «الملحد» التى لم يكملها أو لم يكتب فيها إلا سطورا قليلة.. لكن هذه الفكرة ومايحيط بها، ظهرت مع الإخوة كارامازوف، بخاصة فى أفكار إيڤان بالذات أحد الأشقاء، وكان ذا نزعة علمية إلحادية فى مقابل نزعة أخيه التقىّ إليوشا ومن الواضح أن **دوستويفسكى** كان يرمى بحق، إلى مقاومة المادية الفلسفية (بهذا العمل الضخم الرائع بكل شخوصه المتناقضة أو المتضادة)- وفقدان العقيدة والأفكار الأوروبية عن العلم، التى طغت على عقول الشبان فى روسيا فى عصره.. نرى هذا فى شخوص الرواية مع الأب فيدور كارامازوف ومع أولاده إيڤان، وابنه غير الشرعى سمردياكوف بالذات، الذين يمثلون نزعة إنكار وجود الله، والخضوع للمادية الغالبة، عكس اعتقاد وسلوك أخيهم «إليوشا» التقى الناسك الصالح...

وتبدأ المأساة بالصراع الرهيب بين الأب العجوز، وابنه ديمترى على امتلاك الغانية الحسناء «جروشنكا» والاستئثار بها، ويشتد الصراع فى ساحة الحياة والقضاء على أثر مصرع الأب القتيل.... لكن من هو القاتل له من أبنائه؟

هل هو ديمترى حقا، أم سمردياكوف الابن غير الشرعى الممسوس أو المريض بمعقدات العصابيات؟

ونسمع هذا الحوار بين ديمترى وبين أبيه، ثم مع إيڤان وإليوشا...(٣١).

مأساة الأب القتيل

ديمترى: جروشنكا هنا؟ آه.. إنها لى أنا وليست لأبى... أفسح الطريق يارجل.. ابتعد عنى... إنها مختفية عند أبى هنا... إنها هنا،نعم هنا..

الأب: أمسكوا هذا الولد المأفون.. اقبضوا عليه.. النجدة!! النجدة!! (يحاول الأب الإمساك به فيدخل إيڤان الولد الآخر).

إيڤان لماذا تجرى وراءه هكذا؟ إنه سيقتلك فى الحال..

لقد ضرب الخادم العجوز على رأسه وهو فى طريقه إليك، ومضى ليبحث عن جروشنكا..

الأب: إنها لى أنا.. وليست لهذا الولد... أمسكوا به لقد سرقنى، سرق كل نقودى من مخدعى........

ديمترى (فى مواجهة أبيه) تقول إنى سرقتك، وإننى أريد جروشنكا أيها الأب المتهالك

إيڤان: ابتعد ياأخى إنه أبوك/ أبونا على أية حال.. ويهجم ديمترى على أبيه فيشده من صدغيه ويلقى به على الأرض ويركله برجليه، ويدخل إليوشا الناسك....

إليوشا: ماهذا الجنون؟

إيڤان: ابتعد أيها المجنون.. لقد صرعت أباك..

ديمترى: هذا مايستحقه، وإذا لم يكن قد مات، فإننى سأعود مرة ومرات لأقتله وأقضى عليه، ولن يستطيع أحد حمايته...

إيڤان: إنه يفتح عينيه... هيا بنا لنرفعه ونجلسه على مقعده الوثير...

(يرفعانه ووجهه ملطخ بالدماء)

ديمترى: هأنذا أمامك... لا أندم على إراقة دمك.... فاحذر أيها العجوز المتهالك.. وحذار من أحلامك، فإن عندى كذلك أحلاما كبارا... وإنى ألعنك وأتبرأ منك ومن أفعالك

(يمضى)

الأب: أين هى؟ أين هى؟

يدخل الابن غير الشرعى سمردياكوف

سمردياكوف: إنها ليست هنا.. أسرع ياإيڤان فقد أغمى عليه هات ماء ومنشفة... لعنة الله على كل ماحدث.. فلو لم أجذبه بعيدا لكان قد قضى عليه..

إيڤان: (فى سخرية) أفعى تبتلع أفعى... وكلاهما يستحقماينزل به..

وحين يشرق صباح اليوم التالى يدور حوار بين الأب وبين ولده الناسك الصالح «إليوشا» يدور فيه:

الأب: إليوشا ياولدى العزيز أنت الوحيد المؤمن!!

إليوشا: الآن أنت ياأبى بخير والحمد لله..

الأب: اعطنى المرآة الصغيرة الموضوعة على صوان الثياب.

إليوشا: هاهى ياأبى...

الأب: أخوك «ديمترى» يصارعنى، ويريد قتلى، ليظفر بجروشنكا لكن، هل تتعجب، إذا قلت لك ياعزيزى «إليوشا» إن خوفى من «إيڤان» أخيه أكثر من خوفى من ديمترى ذاته؟

إليوشا: هذا عجيب حقا ياأبى..

الأب: أنت الوحيد ياإليوشا من أولادى، الذى لاأخشى منه شرا أبدا/ قل لى هل أنت متأكد مثلى، من أن ولدى ديمترى، يريد أن يتزوج جروشنكا؟

إليوشا: يريد أو لايريد.... إنها كما أعتقد لن تتزوجه!

الأب: ليت هذا يكون صحيحا.. هات يدك.... أنصحك أن تأخذ تمثال العذراء الذى كنت أحدثك عنه منذ ليال، خذه، وأحمله إلى منزلك، واحتفظ به لنفسك.. وسأدعك تعود، لتأوى مرة أخرى إلى الدير المقدس كما تريد... واعذرنى ياولدى، ولاتغضب منى، فقد كنت أهزل هذا الصباح..... لكن قبل أن تمضى، أكرر سؤالى لك: هل تظن أن جروشنكا ستختارنى أنا، أم ستختار ولدى ديمترى؟

إليوشا: الحق أقول.. إننى مستعد أن أسألها ذلك لو رأيتها.

الأب: إنها لن تخبرك بشىء... فأنا أعرفها جيدا... إنها ماكرة لئيمة، وستبدأ بتقبيلك وتقول لك... إنك أنت الوحيد... بغيتها وأملها.... إنها مخادعة فاجرة، شيمتها الغدر.....

لا، لا أنصحك بألا تذهب إليها، وإذا لقيتها لاتسألها شيئا... عليك فقط أن تمضى فى أمان وسألقاك غدا، لأن عندى مايهمنى أن أصارحك به... صحبتك السلامة ياعزيزى..

ويمضى إليوشا فيلتقى بأخيه إيڤان عند ناصية الطريق القريب... ويدور هذا الحوار...

إليوشا: قل لى ياأخى كيف ترى الخلاف الرهيب بين الوالد وديمترى؟ ومتى ينتهى؟

إيڤان: لاأحد يستطيع التكهن بشىء، أو يعرف قليلا أو كثيرا على وجه التأكيد... فقد ينتهى الخلاف إلى لاشىء! وقد يسفر عن نتيجة مؤسفة فاجعة لنا جميعا... الحق... أن هذه المرأة وحش مفترس قاتل... وفى رأيى أن تستبقى أنت بالذات والدنا العجوز داخل المنزل، بعيداً تماماً عن أن يراه أخونا ديمترى أو يعرف مكانه.. أو يقتحم مخدعه!!

إليوشا: اسمح لى ياأخى أن أسألك سؤالا يهمنى ويشغلنى...

إيڤان: تفضل..

إليوشا: هل من حق أى إنسان أن ينظر إلى الناس، ثم يحكم: أيهم جدير بالحياة؟

إيڤان: ولماذا تُدخل الجدارة فى القضية؟ وأية جدارة هذه أو تلك؟ إن المسألة يمكن أن يبحث فيها على أسس أخرى أقرب إلى الطبيعة، عن طريق قلوب الناس... أما من ناحية الحقوق... فهل يمكن أن ننكر على أى إنسان حق أن يتمنى ويحلم بما يناسبه؟

إليوشا: حتى ولو كان موت أو قتل إنسان آخر؟

إيڤان: وماذا لو كان هذا، من أجل موت إنسان آخر؟ ولماذا يكذب الإنسان على نفسه، مادام الناس جميعا يعيشون ويحيون هكذا؟ وربما ليس فى استطاعتهم أو إمكاناتهم أن يكونوا غير ذلك؟

إليوشا: إنى أذكرك ياأخى إيڤان بما قلته أمس فى سخرية:

أفعى تبتلع أفعى!!! وكلاهما يستحق ماينزل به... هل تعرف ماذا قال لى أبى وهو أبوك أيضا؟

إيڤان: لاأعرف إلا دوام أحاديثه عن صراعه مع ديمترى..

إليوشا: لقد قال لى بالحرف الواحد، وفى يقظة كاملة، ونشوة عارمة إنه يوّد لو عاش عشرين سنة أخرى، يحافظ على ماله وينمّيه، ويمتع نفسه بكل مايشتهى... كما يشاء ويهوى من طعام وشراب ونساء!

إيڤان: إن هذا ليس غريبا على أبى..

إليوشا: إن أبانا فى الواقع يفلسف الآثام فيقول فيما يقول.....

أنا أستعذب الإثم، والناس جميعهم أو كثير منهم يقترفون الآثام خفية ومن وراء ستار أو حجاب... لكننى أنا... أقترفه جهارا نهارا صباحا ومساء على السواء... من هنا يهاجمنى سائر الآثمين، لأنهم منافقون مخادعون وأنا الوحيد الصريح....

إيڤان: هكذا يقول؟

إليوشا: نعم وقد قال لى بالأمس فى آخر كلماته....

يمكنك ياولدى التقّى أن تصلى من أجل روحى إذا أردت... وإذا لم ترد... فأتوسل إليك ألا تلعنها...(٣٢).

ويخرج إليوشا التقى الناسك من دار أبيه أشد حزناً مما كان حين دخلها.. أفكاره تتلاحق فتتبعثر بغير تسلسل وبغير أية رابطة.. إن نوعا من القلق يستبد بقلب المؤمن (أى مؤمن) ويوشك أن يكون يأسا وإحباطاً..

مضى يتساءل: ما عسى أن يصير إليه هذا الصراع بين أبيه وأخيه على تلك المرأة؟ لقد حضر وشاهد ذروة الصراع ورأى بعينيه الركلات والكلمات التى نالها أبوه من أخيه، الذى أقسم أن يقتله فى النهاية..

ثم هذا الأخ الآخر «إيڤان، الملحد باسم العلم.. ذلك الذى يتودد إليه أخيّرا بعد طول صراع وجدال حول العقيدة وحول العلم... هل فى ذلك خطوة طيبة؟ ثم هؤلاء النساء الثرثارات اللاعبات بالكبار والصغار، وسائر القيم الرفيعة.. ما النهاية؟

إننا نشهد مع «الإخوة كارامازوف» فى مأساة الأب، ثلاث مستويات: هى مستوى حياة الأسرة؛ أسرة كارامازوف،

ومستوى لغز حادث قتل الأب، ومستوى التفكير الفلسفى الذى تزخر به الرواية..

الابن الأكبر ديمترى، يمثل الاسترسال مع الرغبات الجامحة والشهوات المنفلتة المنطلقة بغير عنان، وعدم القدرة على السيطرة على النفس... إيڤان أخوه مثل كبرياء المعتزين المغرورين بالعلم ومكتشفات العلم.. إنه يمضى مع الذين فقدوا يقينهم الدينى، ومع الذين عذّبتهم الشكوك.. أما إليوشا أصغر الإخوة فهو الناسك حقا الصادق حقا فى إيمانه... بقى لنا رأس الأسرة الأب «فيدور كارامازوف».. إنه رجل قوى رغم شيخوخته، تتمثل فيه القوى الشيطانية.. من هنا نجده غارقا إلى أذنيه فى الأعمال المنكرة، والنزوات الوضيعة، ثم هو جرىء... جراءته العاتية فى علانيته.. فهو صريح لا يحاول لأن يخفى فجوره أو دعارته، بل يحلو له أن يعلن فى زهو أنه يمارس نشاطه الفاجر فى صراحه لا من وراء ستار لأنه صادق مع نفسه، وعلى الرغم من أن **دوستويڤسكى** يدينه تماما باعتباره خارجا عن القيم الرفيعة ومذنبا فى حقها لكنه فى الوقت نفسه يعجب بقوة هذا الرجل العربيد، تلك القوة الغريبة الشأن... فهل كان يعذره **دوستويڤسكى**؟ أم أنه يراه واحدًا من أولئك المجرمين العتاة الذين عايشهم فى سيبيريا؟ ورغم أنه أدانهم أصدق وأعظم إدانة، فإنه كان يرى فى الوقت نفسه، أنهم (من أثمن وأقوى مادة تنمو على التراب الروسى) كما يقول **دوستويڤسكى** فى إحدى رسائله..

والذى لا شك فيه أن **دوستويڤسكى** قد بلغ حد الإعجاز فى تحليله للشخصيات كلها الأب، والإخوة :ديمترى وإيڤان وإليوشا، ولم ينس أبدًا شخصية سمردياكوف الابن غير الشرعى للأب العجوز من خادمته البلهاء «ليزاڤيتا» فقد صوّره بقلم مبدع نادر المثال.

مأساة الأب القتيل

لكن لا يجب أن نغفل أمرًا مهمًا تكمن أسراره ونزعاته فى أعماق **دوستويفسكى** حين يصوّر لنا مثلا الابن وغيرى المتهم طوال المأساة بقتل أبيه، ولم يكن هو القاتل حقا، وإن سعى إلى ذلك مرارا، فى صورة النادمين، إن **دوستويفسكى** يصور ديمترى الأخ الأكبر المتهم المنافس المصارع لأبيه، فى صورة من النادم، الذى يسعى للتكفير عن أهوائه ونزواته، بمعاناة الشقاء واستهداف الآلام فهل كان هذا، لأن **دوستويفسكى** ذاته كان يرى أن العذاب خير مطهر للنفس من أدران الآثام والخطايا؟ قد يكون هذا صحيّحا تمامًا بالقراءة الواعية لروح وقلب وعقل **دوستويفسكى** فى كل أعماله بل وفى حياته أيضًا .. فمما يروى عنه أنه ذات صباح، تقدم له أحد أصدقائه ومعه شاب فتى تبشر مخايله بأنه سيكون له شأن فى مستقبل الأيام... ودار حديث طويل عن كتب **دوستويفسكى** وآماله فى مستقبل روسيا والعالم البشرى والحياة بوجه عام بينهم جميعا، حتى ترك هذا الشاب انطباعا ممتازا فى نفس **دوستويڤسكى**.. فلما انصرف الشاب سأله صديقه قائلا: ما رأيك فى هذا الشباب الذى أعجبك؟ فرد **دوستويڤسكى** فى هدوء وثقة: (لا ينقص هذا الشاب الرائع سوى أمر واحد.. هو أن يعيش ثلاث عشرة سنة فى سيبيريا...)[٣٣]. إن هذا معناه أن **دوستويفسكى** يرى أن الآلام هى التى تجلو جوهر النفس وتبرز حقيقتها الوضاءة... وهو يرى ذلك، لأنه يوقن بضرورة استنباط الخير من الشر... مواجهة الشر... ليستخرج منه الخير مع إرادة الأمل المناضل الباسم. فى هذا المناخ يدور حوار مهم بين إيڤان وإليوشا... حول الخير والشر والمحبة والألم والشقاء... إن إيڤان المؤمن بمعجزة العلم ومكتشفاته إيمانا أعمى عكس أخيه، الصوفى الناسك، ولنسمع هذا الحوار لنرى مدى مقدرة الكاتب الكبير:

إيڤان : إنك يا أخى تحدثنى عن قداسة المحبة وضرورتها لحماية وحفظ رعاية حياة الأفراد والجماعات وسائر الكائنات.. إن هذه المحبة التى تحدثنى عنها مرارا وتكرارا، مستحيلة الحدوث على هذه الأرض..

إليوشا : ولم يا أخى ؟

إيڤان : إننا لسنا المسيح أبدا، وعلى الإطلاق... افرض معى مثلا أننى أعانى الشقاء وأكابد الألم.. الغير من الناس لا يستطيع أن يعرف أبدا، مدى ما أقاسيه، لأنه إنسان آخر وليس إيّاى..

إليوشا : ثم ماذا ؟

إيڤان : إن ألوان الشقاء كثيرة أقلها الشقاء المذل مثل الجوع، لكن حينما نصل الى الشقاء الأسمى، مثل الشقاء من أجل مبدأ أو فكرة، فإن الغير، يندر أن يسلم به، لأنه ربما يتوهم أن وجهى مثلا، فى رأيه، لا يشبه وجه الرجل الذى يشقى من أجل المبادئ أو الأفكار،

ومن هنا يحرمنى من عطفه، وقد يكون هذا قريبًا أو بعيّدا عن فساد قلبه أو رداءة نفسه.

إليوشا : لست معك يا أخى تماماً أعتقد أن الإنسان قد خلق للسعادة تلك السعادة التى نعيشها حين ننفذ إرادة الله على الأرض(٣٤).

والحق الذى لا مرية فيه أن جميع الصالحين الأبرار والقديسين الشهداء الأطهار، كانوا حتى فى لحظات استشهادهم سعداء لأنهم أدوا الرسالة وحافظوا على شرف الواجب والأمانة...

ويفترقان... لكن شيئاً مهماً يرنّ، ويدوىّ فى وجدان وعقل إيڤان المتردد الملحد... وهو قول أخيه الناسك له «**إن الشقاء من ضعف اليقين**»! ولا علاج لضعف اليقين إلاّ ممارسة الحبّ الفعال... الذى يصل بالنفس إلى حقيقة الله وخلود الروح...»(٣٥)

وفى هذا المناخ أيضا نعرف جوهر وصية الأب زوسيما الحكيم لإليوشا فى قوله، تلك التى تنطق بأفصح لسان عن روح دوستويڤسكى: «سوف تترك الدير... وسوف تعيش فى العالم كراهب.... سيكون لك أعداء كثيرون جدا، لكنهم سيحبونك هم أيضا. صحيح أن الحياة تخبئ لك آلاما كثيرة كبيرة، ولكنك بهذه الآلام ستسعد، وستبارك الوجود، وستحمل الآخرين من البشر على أن يباركوه»(٣٦)..

ويقتل الأب كارامازوف فى مشهد غامض كل الغموض/ فمن قتله؟ هل هو ديمترى المنافس له فى خطاياه؟ أم هو سمردياكوف الابن غير الشرعى للأب؟ لقد كان «سمردياكوف» فى حالة صرع ليلة قتل الأب، فهل كان الصرع حقيقة أم تمثيلية متقنة؟ إن التهمة لاصقة تماما بالابن ديمترى المنافس لأبيه والمهدد له وقد كان لحظة قتل الأب موجودا، لكنه مضى، لما لم يجد جروشنكا، بعد أن ضرب الخادم العجوز على رأسه، مضى ليبحث عنها فى منزلها ويعرف مكانها أخيراً فى موكروى Mocroy، حيث يلقاها مع أصدقاء ورفاق لياليها فى إحدى الحانات الكبرى وهى غارقة حتى رأسها، فى هوس السُّكر والرقص والغناء...

وتلقاه جروشنكا نادمة حين تصحو من السكر على رؤيته.. وتبكى وتستغفره، وتعتذر إليه أن عذبته كثيرا..

جروشنكا : «ما كان أحمقنى وأغبانى حين قلت آخر مرة لأخيك «إليوشا، أخبر أخاك أنى أحببته ساعة ثم مضت تلك الساعة إلى الأبد... الحق أننى أنا التعسة، فاغفر لى.. هل حقا ستغفر لى؟ إننى عذبتك.. بل عذبتكم جميعا يا آل كارامازوف، وبدافع الشر، والشر وحده، جعلت أباك العجوز مجنونا بحبى... أفعل بى ما شئت الآن.. فأنا أستحق العذاب إلى الأبد..

وتقبض عليه الشرطة متهما بقتل أبيه وهو جالس مع جروشنكا حيث يودعونه السجن فى انتظار محاكمة علنية طويلة.. ونسمع حوارا قبل بدء المحاكمة بساعات قليلة بين ديمترى وأخيه الناسك إليوشا نرى فيه موقفا من مواقف **دوستويفسكى** الرائعة...(٣٧)

إليوشا: هل أنت بخير الآن يا عزيزى.. لقد تأخرت قليلا عليك..

ديمترى: إننى بخير والحمد لله.. وقد علمت أن بدء المحاكمة صباح الغد.. **إليوشا**: وهل زارك أخوك إيڤان؟

ديمترى: نعم ودارت بينى وبينه أعنف الحوارات..

إليوشا: وحَوْلَ أى شىء دارت أعنف المحاورات..

ديمترى: حول معتقداته فى العلم و.. الدين..

هذا الحوار كان أنسب معى.. يظهر أنه أراد أن يؤثر عليك فهل استطعت مناقشته؟ وهل تحملت جداله؟

ديمترى: نعم فلقد قلت له فى نهاية لجاجاته، بعد أن أطال الكلام عن إلحاده، وإيمانه فقط بالإنسان كإنسان وبالعلم كعلم.. قلت له لو فرضنا يا أخى أن الإنسان ـ كما تزعم ـ سيد الكون وسيد نفسه، فكيف يكون الإنسان.. هذا الانسان الذى تعرفه، فاضلا بدون إله؟ منْ سيحبه الإنسان إذا لم يكن هناك إله؟.. لمن سيغنى أنشودة الفرح والسعادة إذا لم يكن هناك إله؟

إليوشا : رائع هذا حقا ..

ديمترى : وقلت له عندما استأذن وهو فى حيرة من أمره معى: اسمع يا أخى أنت تتحدث كثيراً ودائمًا عن الحرية.. فهل كل شىء مباح للإنسان عندما يرغب أو يشاء أو يريد..

إليوشا : وماذ يقول؟

ديمترى : قال.. كان أبونا رجلا فاسقا معترفا بكل ما يرى ويفعل، لكنه كان فى الوقت نفسه يفكر تفكيرا سليما!!!

ويضحك إليوشا من ضعف وسذاجة الرأى ويسأل أخاه عن لقائه مع محاميه الذى سيدافع عنه فى الصباح فيقول له تصور أن المحامى الذى سيدافع عنى لايزال مقتنعا بأنى قاتل أبى.. والله يعلم ويشهد أنى برىء كل البراءة من هذا العمل على الإطلاق.

ويعلم إليوشا من أخيه أن أخاهم إيڤان قد دبر له وسيلة سرية للهرب من السجن،

مأساة الأب القتيل

ويعلم إليوشا من أخيه أن أخاهم إيفان قد دبر له وسيلة سرية للهرب من السجن، وأنه وافق على ذلك شريطة أن تهرب معه جروشنكا لأنها أصبحت هى سنده الأول والأخير فيما تبقى من حياته رغم سيئاتها الكثيرة.. وأنه قرر أن يهرب إلى أمريكا، (ولو أن أمريكا بالذات هى العالم الباطل) فإنه سيمكث مرغما هناك فترة مناسبة ليعود ثانية إلى وطنه فى صورة أخرى شكلا وموضوعا، فليس هناك أمنية أحلى من أن نعود إلى تراب وطننا من جديد ولو فى اللحظات الأخيرة من حياتنا.

وتحدث المفاجأة الكبرى قبل أن تدق المحكمة دقاتها التقليدية لبدء المحاكمة التى تنتظرها جميع الأوساط الاجتماعية فى موسكو وما حولها... تصل إلى المحكمة رسالة عاجلة بأن «سمردياكوف» قد انتحر بأن شنق نفسه قبل أن تكتشف الجريمة فلماذا شنق نفسه ليلة المحاكمة لأخيه ديمترى؟ وحين يسمع ديمترى ذلك النبأ وهو فى قفص الاتهام يصرخ بأعلى صوته...

«كان كلبا فمات ميتة كلب..!»(٣٨)

وتبدأ المحاكمة بعد إحضار أدلة الاتهام(٣٩)

١ - الثوب الأبيض الذى كان يلبسه الأب القتيل ساعة مصرعه وهو ملطخ بالدم.

٢ - مدق الهاون النحاسى المستعمل فى عملية القتل.

٣ - قميص ديمترى المتهم بقتل الأب وعليه كمية من الدماء، وكذلك منديلة..

٤ - المظروف الذى كان به مبلغ الثلاثة آلاف روبل والشريط الوردى الذى يلفه وكان مهدى من القتيل الأب لصديقته ومعشوقته «جروشنكا».

وحين يسأل المدعى العام، المتهم: هل تعترف بنفسك مذنبا؟

يجيب : أعترف بنفسى مذنبا فقط فى السكر والفجور... فى الكسل والعربدة... ثم يقول فيما يقول: ولقد كنت أنوى أن أصبح إلى الأبد، إنساناً شريفاً، فى اللحظة التى حطمنى فيها القدر... ولكنى أعلن أمامكم وأقسم أنى برىء من مقتل العجوز.. عدوى وأبى!!!

ثم إننى لم أسرق أبدا، لا، لا... لم أفعل ذلك، ولا كان لى أن أفعل ذلك.. إن ديمترى كارامازوف الذى يقف أمامكم قد يكون وغدا.. لكنه ليس لصا ولا قاتلا أبدا.. إننى برىء من تهمة قتل أبى وبرىء أيضا من سرقة ماله.. ويتتابع الشهود واحدا بعد الآخر.. شهود الإثبات وشهود النفى، وكان استجواب النيابة أو الدفاع لهؤلاء الشهود جميعا، له إيقاعه ووقعه الشديد، وقيمته القانونية فى كثير من المواقف والأحوال خاصة شهادة «إليوشا» و «إيفان» و«كاترينا» و «جروشنكا».

ويعترف إليوشا الناسك بأن أخاه كان يكره أباه وأنه حدثه وأعلنه بهذا، كما شهد بأنه سمع منه نية أن يقتله (ولكنى كنت مقتنعا تماما بأن عاطفة عليا، ستحول بينه وبين تنفيذ ذلك، وستنقذه فى اللحظة الحاسمة).

(وقد أنقذته هذه اللحظة فعلا، ولهذا فليس ديمترى أخى هو الذى قتل أبى).

وتعترف جروشنكا المعشوقة للأب القتيل، والمتهم ديمترى، بأنها هى الآثمة المسئولة (... أنا الآثمة المسئولة عن كل ما حدث، وعن كل شىء، لقد عبثت بهما معا فى وقت واحد.. عبثت بالعجوز الأب، وعبثت بالابن الماثل المتهم أمامكم، فدفعتهما بذلك دفعًا إلى الكارثة... فالذنب ذنبى أنا، فى كل ما حدث، وأنا بهذا معترفة) وعندما يسألها المدعى العام أنها تحدثت أكثر من مرة فى التحقيقات عن شخص بأنه هو الشرير الوحيد فى هذا البيت ولا شرير غيره فمن هو أجابت جروشنكا: هو ذلك «السمردياكوف» الذى قتل مولاه وسيده وأباه ثم شنق نفسه ليلة أمس لهذا السبب..

وعندما جاء دور الأخ إيفان (الملحد العاشق للعلم والانسان) دخل وهو يتوكأ على عصاه لمرض كان قد ألم به، لكنه قال فى اعترافه أمام هيئة المحكمة :

إننى يا صاحب السعادة شبيه بتلك الفلاحة الشابة التى كانوا قد جاءوها بثوب الزفاف لتمضى إلى الهيكل لتستكمل إجراءات الزواج... لكنها عندما أشرفت على درجات الهيكل، نكصت وتراجعت وهى تردد بغير انقطاع: إنْ شئت ذهبت، وإن شئت لم أذهب... حتى صارت مثلا!!!

ويسأله رئيس المحكمة: ماذا تريد بهذا المثل مع تلك القصة فيقول فيما يقول «أولا: أنا أجهل كل شىء عن تصفية أى حساب بين أبى وابنه ديمترى أخى المتهم الماثل أمامكم. ثانيا: وهو المهم فى نظرى هذا المال الذى أعلنتم أنه مسروق بيد المتهم الماثل أمامكم، هذا المال معى.. نعم معى فى هذا المظروف... وهاهو أمامكم، أقدمه للهيئة الموقرة... إنه هو نفس المبلغ صاحب الصراع الذى أدى إلى مصرع الأب أولا وأخيراً وتسألوننى كيف وجد هذا المال معك؟

وأجيب: لقد أخذته... نعم أنا الذى أخذته أمس من سمردياكوف... فقد زرته قبل أن يشنق نفسه.. أخذته منه... من القاتل الوحيد الذى قتل أبى... إنه

سمردياكوف»، وليس ديمترى على الإطلاق... وجاء دور المدعى العام[٤٣] فانهال تجريما وتمزيقا لأسرة كارامازوف وفى مقدمتها الأب، والابن المتهم، ولا ينسى أن يقول عن إليوشا الناسك الصالح فيقول عنه فيما يقول:

.. وانظروا معى إلى أصغرهم «إليوشا» المتواضع التقى هل تدركون مدى خوفى عليه؟ وعلى أمثاله؟ إننى أتمنى له أحسن التمنيات، وآمل ألا تنقلب عليه مثاليته الفتية، وميله إلى الأفكار الشعبية، فتقوده إلى غيبة مظلمة فى مجال الأخلاق، وإلى تعصب قومى على صعيد السياسة...

وقبل أن ينتهى من نفى التهمة تهمة قتل الأب عن سمردياكوف الابن غير الشرعى المنتحر، يصفه بأنه «مجرد دجاجة مصابة بالصرع، كما يقول ديمترى الذى وظفه للجريمة وهدده فاستجاب له وأعطاه كل أسرار الإشارات فى المنزل حتى إنه ـ كما ثبت فى التحقيق المبدئى ـ صرح بقوله عن خوفه وفزعه من سلطان أخيه ديمترى:

«لو كتمت عنه أى شىء لقتلنى، ولكنه حين يرهبنى أسارع، فأكشف له كل شىء، منقذا بذلك حياتى.. ويعود فيقول إن سمردياكوف ليس هو القاتل ولا الشريك فى جريمة القتل مع أخيه وقد كتب قبل أن يشنق نفسه ليلة أمس هذه القصاصة من الورق التى يقول فيها:

«لقد أنهيت حياتى بإرادتى فلاتتهموا أحدا، ويختتم المدعى العام كلمة بقوله متسائلا[٤٤].

«لم لم يقل فى اعترافه قبل أن يشنق نفسه: أنا القاتل، هل يكون عنده من شرف الذمة وعذاب الضمير، ما يكفى لدفعه إلى قتل نفسه، ثم لايكون عنده منهما، ما يكفى لدفعه إلى تبرئة برىء مظلوم؟

«تذكروا ياسادتى أنكم أمام هيكل العدالة المقدس.. تذكروا أن رسالتكم هى أن تدافعوا عن الحقيقة... إن أصواتا قلقة قد ارتفعت الآن فى أوروبا ودوت فى الآفاق... فلا تغروا بنا أعداءنا ولا تزيدوا من كراهتيهم لنا وحقدهم علينا، بإصدار حكم يمكن أن يسوغ قتل أب بيد ابنه!!!

وتدور فى رحاب المحكمة من الجماهير وقت الاستراحة التى أعقبت كلمة الادعاء، تدور همهمات كان منها أنه أسرف فى السيكولوجيا رغم فصاحته، وأنه شبه الشعب كله أو معظمه بأنه أقرب إلى الأب كارامازوف القتيل.. وقال البعض إنه كان ظالما، فى كلامه غموض، لكنه كان قاسيا على أية حال.

ويأتى دور المحامى الشهير فيتوكوفتس[٤٥] Fitacophiach بعد دور ممثل النيابة (إيبوليت كيريلوفتش Ki-rilophaitch فيؤكد بأنه عندما قرأ أولى المقالات التى نشرتها الصحف عن هذه القضية، فإنه أدرك فى نهاية سطورها أنها تشهد ببراءة المتهم الماثل أمامنا الآن وهو ديمترى كارامازوف (وأيقنت أن الأمور التى تشهد ببراءة المتهم لم تكن فى قضية من القضايا، واضحة بقوة، كقوة وضوحها فى هذه القضية).

ويتهم الدفاع فى دفاعه عن المتهم البرىء، أن ممثل النيابة يضمر للمتهم شيئا من العداء أو سوء الظن على أقل تقدير.

وينطلق المحامى فى دفاعه مؤكدا أن المتهم ليس سارقا ولا قاتلا، وإنما المتهم الحقيقى هو سمردياكوف الابن غير الشرعى الذى شنق نفسه ليلة المحاكمة... «فلقد ولد فى مهد غير شرعى، فولد معه اليأس والبؤس والحقد، وجنون الثأر والانتقام من أسرة كارامازوف كلها ممثلة فى الأب الفاسق الظالم الفاجر.

«إنه انتحار لم يتوقعه أحد وهو انتحار يؤكد دليل الإدانة لصاحبه».

«لقد هتف السيد ممثل النيابة وقال فيما قال (لماذا لم يعترف سمردياكوف بجريمته فى الكلمة التى كتبها قبل انتحاره؟أيكون عنده من الضمير ما يكفى لحمله على الانتحار، ثم لا يكون عنده من الضمير ما يكفى لحمله على الاعتراف؟ هنا أستوقفكم جميعا لأقول: إن الضمير يتضمن الندم...

ولعل سمردياكوف، لم يكن يشعر مطلقا بأى ندم حين انتحر، ولعله ـ وهو الأرجح ـ لم يختر هذا المخرج إلا يأسا وقنوطا. إن الندم واليأس شيئان اثنان يختلف أحدهما عن الآخر كل الاختلاف، فاليأس قد يكون زاخراً بكرهٍ وحقدٍ لم يشف غليلها.. وحين ينتحر سمردياكوف، فإنه يستطيع أن يطمئن إلى أنه يكره أشد الكراهية، أولئك الذين ظل يحقد عليهم ويحسدهم طوال حياته...

أما فيما يخص المال المسروق فقد كفانى وكفاكم الأخ إيفان الذى قدمه إليكم كاملا بعد أن أخذه من سمردياكوف قبل انتحاره بساعات أو لحظات...» «وتذكروا يا سادتى أنكم تملكون سلطة لاحد لها. وأنكم أعطيتم حق العقد والحل. وعلى قدر السلطة تلك المسئولية... وقد كنت ومازلت وسأظل حريصا على أن أخاطبكم بكل صراحة، لأننى أحس وأقدر، أن معركة تنشب الآن فى نفوسكم وعقولكم..»

«واغفروا لى هذا الدخول الذى لاحق فيه إلى مشاعركم الصميمة، فقد آليت على نفسى أن أظل مخلصا وصادقا إلى النهاية... نعم ياسادتى المحلفين.. فلنكن جميعا مخلصين صادقين[٤٧]..

وتطلب هيئة المحكمة من المتهم أن يقول الكلمة الأخيرة فينهض فى انكسار ليقول فيما يقول من كلمة المستفيضة[٤٨]..

«لقد دقت ساعة حسابى، ووضع الله يده على... ذلك تكفير عن حياتى الفاسدة، ولكنى أؤكد هنا تأكيد من يعترف أمام الله: إننى لم أسفح دم أبى.. ولست أنا مرتكب هذه الجريمة... ولست أنا الذى قتله...

«أعترف بأنى عشت حياة غير سوية، لكنى أحب الخير، وكنت ومازلت أفكر وأسعى فى إصلاح نفسى أشكر للسيد ممثل النيابة أنه ذكر عنى أموراً كنت أجهلها أنا نفسى عن نفسى، ولكن إصراره على اتهامى بأنى قتلت أبى ليس صحيحا على الإطلاق... وأشكر للسيد المحامى دفاعه المجيد عنى، فلقد بكيت كثيراً وأنا أصغى إلى حديثه.

أما الأطباء الذين قالوا إنى مجنون، فلا تصدقوهم، فأنا أملك بحمد الله عقلى كاملا، ولكن نفسى مرهقة...

إن تسامحتم فأطلقتم سراحى، دعوت لكم وصليت من أجلكم، وأعدكم بأن أصلح ما فسد من أمرى، وأقسم لكم على هذا أمام الله... وإن حكمتم علىّ، توليت بنفسى تحطيم سيفى، وقبلت حطامه!!! ولكن ترفقوا بى، ولا تحرمونى من إلهى ورحمة إلهى..

وحين تقرر إعلان الحكم إلى صباح الغد، همس كثير من المسئولين بأن الحكم سيخفف إلى عشرين سنة بالأشغال الشاقة فى مناجم الاستخراج....

وتبدأ محاولة تهريبه إلى أمريكا مع الخطة التى رسمها أخوه إيفان، ويدور حوار رائع بينه وبين إليوشا الأخ الناسك نفهم منه أنه سيعود إلى وطنه روسيا فى يوم من الأيام لأنه لن يطيق الحياة خارج وطنه مثاله فى ذلك مثل مؤلفه **دوستويفسكى** سواء بسواء.. كالسمكة التى لا تعيش خارج ديارها فى الماء... أو كما يقول:

«سنعود يا أخى غير معروفين وإلى أن نعود سيتغير مظهرنا وتتبدل هيئتنا..

مأساة الأب القتيل

فالأطباء الأمريكيون بارعون حقا فى زرع شامة صناعية مثلا على وجوهنا...

ولن نعرف يا أخى... وإذا انكشف أمرنا كما تقول أو تتخيل أو تتوقع... فلا ضير علينا.. سيكون ذلك قدراً ليس لنا منه أى فرار.. سيرسلوننى مثلا إلى سيبيريا من جديد.. لكننى سأحرث الأرض؛ أرض بلادى وأعيش فيها.. وهكذا سيتاح لنا على أقل تقدير، أن نموت فى ترابنا... هل هناك أمنية أعز من تلك الأمنية؟»(٤٩)

ويقضى الجميع ليلا حزينا ونهاراً أشد حزنا حين سمعوا بوفاة الطالب الصغير إليوشا الذى كان قد سمى باسم الناسك إليوشا كارامازوف تيمنا وكرامة...

ويخرج الجميع خلف جنازته يتقدمهم زملاؤه فى الدراسة حقائبهم على ظهورهم وهم يبكون أذكى الصغار وأنظر الرفاق... وتنهال الأزهار والورود من كل جانب وداعا وإعزازا ومحبة... وحين ووري جسده التراب تذكر الجميع وفيهم إليوشا الناسك الصوفى وصية الصبى العزيز وهو يحتضر... تلك الوصية التى قال فيها لرفاقه وعشيرته وأهله...

«لا تنسوا أن تنثروا فتات الخبز كل صباح على تراب قبرى، بعد أن تنضحوه بالماء، لتتهافت على أكله العصافير، فأسمع صوتها كل صباح مع الحياة ولا أشعر أبدا أبداً أنى وحيد....».

وفى طريق العوده يتقدم أحد الرفاق الصغار من إليوشا الناسك الصوفى ليسأله هذا السؤال:

قل لنا يا سيدى هل صحيح ما يعلمنا الدين من أننا حقا سنبعث أحياء بعد الموت من جديد، ويرى بعضنا بعضا، حيث نلتقى فى فرح وسعادة غامرة؟

ويرد إليوشا: نعم يا عزيزى هذه حقيقة لا شك فيها على الإطلاق... وسوف يحاسب كل إنسان عما فعل فى دنياه...

ويردد الأطفال جميعا، ما أروع ما نسمع وما أجمل وأعظم أن نلتقى أحباء بعد الموت من جديد..

فيقول لهم إليوشا الناسك: امضوا إذن... جميعا يداً بيد، وكلوا معا واشربوا معا يدا بيد.. واعلموا جميعا يدا بيد.. لنحيا جميعا يدا بيد إنها يد واحدة إلى الأبد(٥٠)...

الهوامش :

١ ـ المقدمة لترجمة الإخوة كارامازوف للدكتور سامى الدروبى ص٨ والترجمة تقع فى جزءين كبيرين يبلغان حوالى ٢٠٠٠ صفحة موسكو ١٩٨٨م.

٢ ـ إنجيل يوحنا إصحاح ١٢/٢٤.

٣، ٤ ـ المصدر السابق للترجمة.

٥، ٦ ـ **على أدهم** مقال عن الإخوة كارامازوف فى مجلة تراث الإنسانية جـ٢.

٧، ١٠ ـ المصدر السابق.

١١، ٢٠ ـ **فرويد**: بحث عن دور دوستويفسكى ترجمة **شاكر عبدالحميد**ا مجلة إبداع القاهرة ١٩٩٣.

٢١، ٢٥ ـ المصادر السابقة.

٢٦ ـ انظر مقالنا عن **برديائف** مجلة تراث الإنسانية وانظر ترجمة الأخ **فؤاد كامل** لنص كتاب **برديائف** الحلم والواقع.

٢٧، ٣٠ ـ المصادر السابقة.

٣١، ٤٢ ـ ول ديورانت قصة الحضارة عن دوستويفسكى والأدب الروسى.

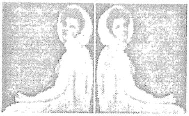
٤٣، ٥٠ ـ من نصوص الترجمة للإخوة كارامازوف للدكتور سامى الدروبى .

meiner Leiter nicht einmal jene Sohlen zur Verfügung stellen. Es ist das natürlich nicht alles, und eine solche Anfrage bringt mich noch nicht zum Reden. Aber jeden Tag soll zumindest eine Zeile gegen mich gerichtet werden wie man die Fernrohre jetzt gegen den Kometen richtet. Und wenn ich dann einmal vor jenem Satze erscheinen würde, hergelockt von jenem Satze, so wie ich z. B. ~~letzte~~ Weihnachten gewesen bin und wo ich so weit war, dass ich mich nur noch gerade fassen konnte und wo ich wirklich auf der letzten Stufe meiner Leiter schien, die aber ruhig auf dem Boden stand und an der Wand. Aber was für ein Boden! was für eine Wand! Und doch fiel jene Leiter nicht, so drückten sie meine Füße an den Boden, so hoben sie meine Füße an die Wand.



صفحة خطية لفرانز كافكا

السيـرة الذاتيـة



كافكا

ولد فرانتس كافكا فى براج ١٨٨٣/٧/٣، وكان الابن الأكبر لستة أبناء، وقد مات أخواه هنريك وجورج فى طفولتهما. مات الأول وله من العمر سنتان، ولم يكمل الآخر عامه الثانى وأصبح فرانتس الابن الذكر الوحيد بين ثلاث شقيقات لا يربطهن ودّ، وقد واجه فرانتس الموت فى مرحلة مبكرة أثناء نضوجه - ليس بكونه شيئا غامضًا - باعتباره هوة رهيبة تضع حداً لنهاية الحياة. وقد تكون هذه الصدمة سببًا فى تشاؤمه المبكر وعن استمنائه النفسى بعد ذلك.

وعانى من كونه الابن الأكبر - فى مجتمع يفرض السلطة الأبوية - الصعوبات المتضمنة لعدم التوافق فى هذه الحقيقة التقليدية - لأب يبحث بشراهة عن الثراء أينما كان، وكانت مأساة أبيه هى فقده لوالديه وأنه لم يتبق له غير فرانتس الضعيف غريب الأطوار الملازم دائماً لوالديه.

وقد دمرّ فرانتس كافكا بقوة هائلة مجهولة، وبدا كما لو كان كوكباً يدور فى فلك الأب الإله الذى يبعث الدفء - ويحمل الدمار.

كان والد فرانتس قوياً، طموحاً وابناً لجزار فى فوسيك بجنوب بوهيميا، وأخاً لستة أطفال، وكانت أمه تطلق عليه العملاق، ومر بفترة شباب قاسية وأراد أن يعوّض ذلك بأن يقدم شيئا مريحًا له ولأسرته، وكان يجلس فى منزله مستريحًا ويدير بنجاح مخزناً لتجارة الجملة فى ميدان المدينة القديمة، ويقوم بتخزين الخردوات ويبيعها لتجار التجزئة فى القرى والأرياف، وكان يحكى تلميحاً باعتزاز عن طفولته الشقية عند مقارنتها برفاهية أطفاله، مما جعل فرانتس يشعر تجاهه دائمًا بالخوف ويذكر «برود» أن أجداده لأبيه كانوا يتمتعون بقوة عضلية ومثابرة، وكان باستطاعة جده أن يرفع بأسنانه جوال دقيق من فوق الأرض.

أما من ناحية أجداده لأمه فكان منهم الأتقياء والعلماء والنُساك والحالمون والمشوهون الذين مات كثيرون منهم صغاراً، وتعوّد جدّه لأمه أن يستحم فى النهر يومياً حتى أيام الشتاء وذكر كافكا فى يومياته أنه لاحظ جده يقوم بعمل حفرة فى الثلج ليستحم، وكان كافكا نفسه يرتدى الملابس الخفيفة فى الطقس المتجمّد ويستمتع بالهواء المنعش ويتحمس للطبيعة وكان نباتيًا فى وقت من الأوقات.

ومرّ كافكا بتجربة الصراع الأبوى التى تركت أثرها العميق فى حياته وأعماله فكان أبوه بورجوازياً متشدداً وأمه بوهيمية رقيقة وكانت طفولته منعزلة قلقة مكتئبة وأقنع نفسه أنه قبيح حتى إنه خشى ارتداء الملابس الجديدة حتى لا تظهر قبحه، ولم ينظر فى المرآة للسبب نفسه، وذكرت والدته أنه كان ضعيفاً رقيقاً جاداً دائماً لكن ذلك لم يمنع مشاركته فى أفراح الأسرة.

والتحق الطفل - كثير القراءة قليل الرياضة - بالمدرسة الألمانية الابتدائية فى «فليتشاركت» ثم مدرسة الأجرومية الألمانية بميدان المدينة القديمة، واستقر فى المدرسة الألمانية وتم تنشئته على الثقافة الألمانية، واكتسب فيما بعد المعارف التشيكية وحاول - بفهم عميق - أن يتعرف على آدابها.

وقد أنكر كثير من النقاد أثر الفكر التشيكى فى أعمال كافكا، رغم وضوح آثار التقاليد التشيكية فى أعمال كافكا وخاصة تقاليد الفرح والحزن الخاص

الفنان المنبوذ

تشارلز نيدر

ببراج وبوهيميا ومما شغل **كافكا** كان مشكلة السلطة حيث بدت له السلطة كشكل مطلق، وكان يتمتع بخيال واسع فى مثل هذه الأمور.

ويرجع سبب حزن التشيكيين على مدى ثلاثة قرون، لهزيمتهم من أسرة الهابسبورج فى موقعة الجبل الأبيض فى الثامن من نوفمبر سنة ١٦٢٠م. وتحطمت آمالهم على يد الإمبراطورية الكاثوليكية الرجعية صاحبة الحكم المطلق، وقد أعلن **بسمارك**، فيما بعد، أن من يملك **بوهيميا** فقد سيطر تماماً على أوروبا، وهكذا أصبحت **بوهيميا** أرضاً للمعركة بين القوات السلافية والتيتونية، بين البروتستانت والكاثوليك، بين التحرر الوطنى ورجعية العصور الوسطى، بين التصوف والعقلانية وفى نهاية الأمر بين الرومانسية والكلاسيكية البالية.

وقد عرف التشيك القهر من النهاية المحتومة لمعركة الجبل الأبيض، وكتب المؤرخ **فاليميل**:

«لا تذرفوا الدمع يأطفالى،
لكن اعرفوا - أتوسل إليكم - فقط
إذا ما تولى الأمير السلطة
فإن بلادنا ستشهد حروباً مريرة».

وكان يشير بذلك إلى **رودلف** أول من جلس على العرش من أسرة الهابسبورج، الحاكم الذى مات خلال سنة من حكمه بينما كان على رأس حملة ضد المتمردين من النبلاء التشيك.

وكانت عاطفة **كافكا** الدينية للحق هى ترديده شعار **جون هوس** الذى يقول:

«ابحث عن الحق، اعرف الحق، احترم الحق، تمسك بالحق حتى الموت».

وكتب **هوس** فى إحدى المرات: «إن الحق يقهر الجميع، ومن يمت دفاعاً عن الحق فإنه يحقق النصر، وقد أحرقوه - بعد وضعه فوق خازوق - لدوره القيادى أثناء الإصلاح، لرفضه التراجع عن أقواله.

وكان سوء حظ **بوهيميا** أن هزمتها ملكية رجعية تؤدى إلى انحطاط الدولة - عدة قرون - فى الاقتصاد والبناء السياسى، وكرست كل جهدها للدفاع عن النظام الاقطاعى العتيق، وقوة أسرة الهابسبورج الغاشمة.

وقد أعطت **ماريا تريزا ويوسف الثانى** - أثناء حكمهما - الأراضى المحتلة للعسكريين وجامعى الضرائب، وقد طردت أسرة الهابسبورج أحسن النبلاء وأعظم المواطنين قبل **كومينوس**، وصبغت البلاد بصبغة ألمانية وحرمت استخدام اللغة القومية، وقد نفذ **فرديناند الثانى** حكم الإعدام فى سبعة وعشرين قائداً تشيكياً بعد موقعة الجبل الأبيض، وذلك فى مدخل المدينة، وكانت التهمة الموجهة إليهم هى قلب نظام الحكم فى البلد، وبذلك تحطمت قوة النبلاء التشيك وأصبحت البلدة هدية لأنصار الرجعية، وتمتع اليسوعيون بالدراسة فى جامعة براج. بينما كانت المدارس المنحطة من نصيب المواطنين العاديين.

وكما كان للتلمود أثره فى أعمال **كافكا** فكذلك أثرت فيه آراء اليسوعيين، كان تسعون فى المائة من سكان **بوهيميا** مازالوا بروتستانت، وفى نهاية القرن الثامن عشر أصبح الجميع كاثوليك تحت ضغط اليسوعيين. وأثناء حركة الإصلاح اتخذ الارتداد عن الكاثوليكية شكلا وبائياً، وتحمل البسطاء والأرقاء والفلاحون أسوأ أنواع القهر طوال الوقت، مما جعلهم يستجيبون بسرعة - لدرجة الموت - للمتمردين، متأثرين بروح الفلاحين فى روسيا فى القرن الأخير وقد اعتنوا - فى الوقت نفسه - باللغة القومية وصانوها حتى بداية اليقظة القومية التشيكية فى القرن الثامن عشر، واستطاعوا أن يتعاملوا

مع الحاكم الظالم مع عدم فهمهم لغة الغزاة التى كانت اللغة الرسمية، وكانت هذه واضحة تمامًا عند **كافكا** فى قصته «فى مستعمرة العقاب» حيث كان المقبوض عليه ـ فلاحاً ـ لا يعرف ما هى تهمته، وما هو الحكم الذى أصدره المشرف، حيث الضابط الأنيق كان يتكلم الفرنسية وكان تعاطف **كافكا** مع الفلاحين واضحًا فى كثير من أعماله، بجانب احتقاره للنبلاء لتعاملهم مع نظام الإقطاع، وكانت رموزه فى ذلك واضحة مثل القلاع وقصور الأمراء والدروع التى كانت تمثل السلطة والقهر، وتوضح بيروقراطية وعدم إنسانية الإمبراطورية النمساوية المجرية وأصبحت له تجارب واضحة منها، وما ذكره كان صمتاً ورمزاً ولم يكن صراحة، ووضحت روح التمرد فى أعماله ضد الأوتوقراط وسلطة الكنيسة والإقطاع الذى كانت ملامحه ظاهرة فى كل مكان، وكذلك كان ضد الحكم المطلق للغزاة، وقد أعلنت عبقرية **كافكا** الخلاقة عن نفسها بشكل واضح فى فترة مبكرة، فقد كتب مسرحية صغيرة ـ لشقيقاته فى احتفالات أعياد ميلاد الأسرة، وكان يقوم بإدارة المسرح.

كان مظهر **كافكا** وسلوكه غير داخله، فقد كان متيقظًا طويلا، نحيلا، قوى الملاحظة متحفظًا وبصحة جيدة، وكان يأمل فى إيجاد السعادة لمن حوله وكان يخفى جانب مرضه ويؤكد على الجانب الصحى فى حياته.

ويذكر «**برود**» أنه كان شجاعاً فارساً سباحاً ماهراً وشغوفًا بكل عمل إبداعى، وأن نتعرف على **كافكا** من خلال كتبه فقط، فهذه معرفة زائفة، حيث يقول «**برود**» إن التناقض واضح بين حياة كافكا الداخلية والخارجية، وكان يتجنب الغرابة، وإن له وعيًا اجتماعيًا قويًا وهو صديق مخلص تمامًا، وله معرفة واسعة عن العالم، ولجأ أخيراً للتوظف رغبة منه فى الاستقرار حيث إنه لم يكن مستقراً على شىء ـ وليس لعدم صلاحيته لأى عمل ـ وكان الحق المطلق هو واحد من أهم وأميز صفاته، وكان رقيقًا ومهذباً ومن النادر أن يغضب وكان دائمًا منغمساً فى ذاته مما جعل بعض الناس يعتقدون أنه ساذج تماماً، وكان رئيسه فى العمل يطلق عليه، طفل مكتبنا، بينما رأى الآخرون أنه النسمة الصحية.

وكان غير عادى وصموتاً بالنسبة لأعماله وأفكاره، وقد صادقه «**برود**» لسنوات عديدة دون أن يعرف أنه يكتب، وتتصف آدابه بالشمولية ولم يكن مهتمًا بـ «**بيفد كيند**» أو «**أوسكار وايلد**»، ولكنه كان متحمسًا **لهامسون وهيسه وكاستور وهيبل وفونتين وستيفر وستيفان جورج وروبرت جورج وروبرت والسر**، وما ترجمه **هيلمان من الشعر الغنائى الصينى**، وكان اهتمامه الأكبر **بجوته وفوليد** والتوارة، وكان محبًا **لتوماس مان** وأعجب بعد ذلك **بإميل شتراوس وكاروسا**، وكان يقرأ عن الأدباء فى دائرة المعارف، وأعجب **بديكنز وبنيامين فرانكلين وبلزاك**، وشعر بانجذاب تجاه **كلايست**، وتأثر تماماً بأسلوبه، وقرأ **كيركجورد** بشغف.

وحصل عام ١٩٠٦ على درجة الدكتوراه فى القانون، وقضى عام التمرين فى المحاكم ولم تكن له رغبة فى أن يصبح محامياً، واهتم بدراسة القانون رغم كراهيته له ـ لأنه بدا له أقل إرهاقًا من أشياء كثيرة.

وأراد أن يلتحق بالخدمة المدنية بعد فترة قصيرة من العمل بالمكاتب التجارية، والتحق عام ١٩٠٨ بمعهد مملكة **بوهيميا** للتأمينات ضد حوادث العمال، حيث كان العمل ينتهى فى الثانية بعد الظهر مثل معظم مكاتب الحكومة.

وشعر **كافكا** بأنه محظوظ لأن هذه الأعمال كانت محرمة على اليهود. وأصبح يملك معرفة واسعة بأنماط البيروقراطية وحوادث البتر والموت المفاجئ وتأزم ضميره الاجتماعى، وكتب إلى «**برود**» فى إحدى المرات، كم هو تواضع هؤلاء الرجال، إنهم يأتون طالبين إحساناً، وكان المفروض أن يهدموا علينا الأبنية ويكسروها، إنهم يأتون ليتقبلوا الصدقة، وقد عمق عمله شعوره بالتشاؤم ـ وضاعف من أوهامه وعدم شعوره بالأمان وفوضى الحياة.

وقرأ **كافكا** ـ عام ١٩٠٦ ـ «البرود»بداية قصة بعنوان «**استعدادات لعرس فى الريف**».

وقرأ له ـ عام ١٩١٠ ـ قصة طويلة بعنوان «وصف معركة»، ونشر جزءاً منها وعمره ستة وعشرون عاماً، ونشرت له «ديلى براج» **ببوهيميا** قصة «طائرات بريسيا»، وظهرت له بعض الاسكتشات الصغيرة فى ملحق الإيستر اليومى.

ولم يهتم **كافكا** فى هذه الأوقات إلا بعمله وكتاباته وقضاء إجازاته فى الريف وجولات للنزهة وزيارة باريس ولوجانو وفيمير وريفا.

وانحسرت صداقاته فى **فيلكس، أوسكاربوم، مارتن بوبر، أوتوبيك، أرنست فيس، رودلف فوكس، فرنز فيرفيل، فيللى هاس** وآخرين.

وواظب على حضور اجتماعات الجماعات التشيكية وشارك في مناقشاتهم، واهتم بالفرقة الهولندية اليهودية وممثليها الذين كانوا يقدمون الدراما الفولكلورية باللغة البيدية[1] -Yid dish، واكتسب منها تصوراً عن العادات، وتعرف على أزمات اليهود البولنديين والروس الروحية.

ودرس التاريخ والأدب اليهودي، وبإيعاز من «برود» بدأ يحضر حفلات الأوبرا والكونشيرتات رغم عدم تذوقه لها، ويذكر «لبرود» أنه لا يستطيع التفرقة بين «الأرملة الطروب» و«تريستان وإيزولد»، وكتب في يومياته - بعد أن حضر حفلة كونشيرتو لبرامز - «إن الاستماع إلى الموسيقى يقيم جدراناً حولي. وإن - الموسيقى تجعلني أي شيء إلا أن أكون حراً». وبهذا تنتهي الفترة الأولى من حياة **كافكا**.

وبدأت الفترة الثانية في ١٣ أغسطس سنة ١٩١٢ عندما قابل **فيليس باور** في منزل «برود» وشعر تجاهها بحب عميق، واستمرت هذه الفترة عشر سنوات وانتهت بقصة «القلعة»، المرأة عند **كافكا** هي رمز ووسيلة للخلاص وهروب من والده وعلاج لنفسه، وظهرت نتائج مهمة بعد لقائه **بفيليس باور** على أعماله، وأصبح يمتلك أدواته الفنية واتضح أسلوبه المميز.

وأتم قصة «**الحكم**» في الثاني والعشرين من سبتمبر في جلسة واحدة استغرقت الليلة كلها، وهي أول قصة عظيمة تحمل كل معاني العظمة وتتمتع بأصالة فنية حقيقية، وأهداها إلى **فيليس باور**، وأرسلها فيما بعد إلى «**برود**، **وفيليكس فيلتش** في ٩/٢٩ - حيث إنهما كانا في بورتروسو واستقبلهما في - المحطة لمعرفة رأيهما، وكان سلوكه منتهى الطهارة والتواضع والعظمة. وكان هذا العمل الخارق هو بداية فقط وبدأ بعد ذلك كتابة قصة بعنوان «الرجل الذي اختفى أو أمريكا» في السادس من أكتوبر. وقرأ لبرود كلا من «الحكم والوقاد» (الذي أصبحت الجزء الأول من أمريكا) وبدأت علاقته تضطرب مع **فيليس باور** في نهاية أكتوبر وكتب لها رسالة في اثنتين وعشرين صفحة، وذكر في يومياته أنه قلق بالنسبة للمستقبل وقرأ **لبرود** يوم - ١١/٣ - الفصل الثاني من «أمريكا»، وفي الشهر نفسه قرأ لها قصة «المسخ».

وظهر أول كتاب **لكافكا** في يناير سنة ١٩١٣ بعنوان «التأملات» وهو عبارة عن كتيب صغير.

وظهرت قصة «الوقاد» في مايو سنة ١٩١٣ في سلسلة «دير يونجست تاج» في كتيب صغير بمعرفة **كورت فولت بليبزغ**. وحصل على جائزة فونتين سنة ١٩١٥ عن هذا العمل.

وكانت السنة التالية من أكثر السنوات توتراً بخصوص علاقته مع **فيليس باور**، لكن لم يتوقف إنتاجه الفني بل كانت جعبته مملوءة بالأفكار، ويومياته مملوءة بالأحلام، وتختمر في ذهنه آلاف الأفكار ليلا ونهاراً، وكان الزواج بالنسبة له هو المعضلة الكبرى، وهو الراحة الأبدية مثل القبر المقفر، وأدى هذا إلى اليأس، ولم تحتمله **فيليس باور**، واعترف بخطئه وكتب إليها في ١٩١٢/١١/٩ خطاباً يحذرها من نفسه، انتهى إلى قطع علاقتها معه وبذل جهداً كبيراً للاحتفاظ بها لشعوره بالضياع بدونها، وكتب لها خطابات مطولة واستمرت المراسلات بينهما أحياناً حارة ومرات كثيرة يشملها الفتور.

وتقدم للزواج منها في أغسطس ١٩١٣، وكتب إلى **برود** - في سبتمبر من ريفا حيث كان في إجازة من مشاكله ومرتبط بمصير مجهول بفتاة سويسرية - تملؤني فكرة شهر العسل بفزع رهيب.

وخطب **فيليس باور** أخيراً في يونيو سنة ١٩١٤ ببرلين، وفسخ الخطوبة في أواخر يوليو، ويرجع «**برود**» هذا الفوران المفزع إلى نوع من الوحي لعملين كبيرين تمت كتابتهما بعد فسخ الخطوبة وهما «**المحاكمة**»، وفي «**مستعمرة العقاب**» وقرأ لبرود الفصل الأول من المحاكمة في سبتمبر سنة ١٩١٤ وفي نوفمبر قرأ له «في مستعمرة العقاب».

وترك مكتبه في أكتوبر لمدة أسبوع حتى ينتهي من الكتابة، وألحق الأسبوع بأسبوع آخر، وأنهى الفصل التاسع من **المحاكمة** في الثالث عشر من ديسمبر وأطلق عليه تفسير الأسطورة. وكتب في الثامن عشر من ديسمبر «**السد العظيم**» ولم يكمله، وقرأ **لبرود** وزوجته الفصل الأخير من **أمريكا** أثناء إجازة أعياد الميلاد. وانتهت العلاقة **بفيليس باور** بدون سبب، وتجددت في سنة ١٩١٤، وفجأة شعر **كافكا** برؤية جديدة - ومشرقة للأشياء لكنها غير واضحة، وبذل مجهودات كبيرة حتى يستقل عن والديه، وتحقق له ذلك في فبراير سنة ١٩١٥ عندما بلغ عامه الثاني والثلاثين، واستأجر غرفة، وقرأ «**لبرود**» في أبريل ١٩١٥ - الفصل الخامس والسادس من «**المحاكمة**»، وفي تلك الأثناء أصابه أرق وصراع رهيب، وكتب في يومياته «خذني، خذني بعيداً، إنني أكاد أجن من الألم» موبخاً نفسه لسلوكه تجاه **فيليس باور**، وبرذائل زملاء مكتبه، وتردده، وكتب في يومياته «لقد تحطمت إرادتي بمعرفة والديّ» وقرأ - في هذه الأثناء **سترنيدبرج** والتوراة **وديستويفسكي وباسكال وهمفري كروبوتكين**، وعاش في حجرة هادئة ومطبخ صغير - أثناء شتاء ١٩١٦ حتى ١٩١٨ - في شارع الكيميست، وصفها **برود** قائلا «إنها صومعة ناسك لكاتب حقيقي» وهناك كتب قصة «راكب الجردل» أثناء نقص الفحم.

وبدأ يقوم باستعدادات مهمة لزواجه المرتقب.

وبدأ يبصق دماً فى أغسطس، وكان يؤكد أن ذلك كان بسبب نفسى وليس عضوياً كى يعفيه من الزواج، وأطلق عليه هزيمته الأخيرة، ورفض أن يذهب للطبيب، وفى الوقت نفسه بدأ ينام جيداً رغم وجوده فى شقة سيئة التدفئة، وكان يرتدى الملابس الخفيفة، وساءت حالته الصحية واقتنع **كافكا** - بعد توسل شديد من **برود** - أن يذهب للطبيب، وذهبا سوياً فى الرابع من سبتمبر، وكان تشخيص الطبيب لمرضه أنه التهاب فى الرئتين مع احتمال وجود سل رئوى وأمره بالراحة لمدة ثلاثة شهور، وزار - الطبيب - مع برود فى العاشر من ديسمبر - مرة ثانية ونصحه الطبيب بأن يذهب إلى مصحة مرضى السل، ورفض **كافكا** وذهب إلى زيورخ حيث أعدت أخته مكاناً لإقامته، وشعر بالسعادة لإقامته فى الريف وشعر بالتحسن، وانتهت علاقته **بفيليس باور** عندما رآها لآخر مرة فى براج أثناء إجازة عيد الميلاد، عندما ذهب إلى مكتب برود دون سابق موعد، شاحب الوجه ويعانى من آلام مبرحة وانخرط فى البكاء للمرة الأولى وحكى له عند رؤيته **لفيليس** أثناء ركوبها القطار. وتزوجت بعد ذلك بخمسة عشر شهراً.

ومكث **كافكا** فى «زيورخ» حتى صيف ١٩١٨ ثم رجع إلى براج واستأنف عمله وأمضى الأمسيات فى التنزه، وشرع فى كتابة قصته «**طبيب القرية**» وأهداها إلى والده، وظهرت فى السنة التالية مع قصته «**فى مستعمرة العقاب**».

وترك براج عام ١٩١٩ لعدة شهور، وعاش فى فندق بالقرب من «ليبوك» بمفرده أولاً، ثم التحق به **برود** أثناء الشتاء، وحدثت هناك قصة حب غير سعيدة وبدأت خطوبة ولكن نهايتها كانت سريعة.

وكتب **كافكا** - فى نوفمبر - خطاباً لأبيه فى مائة صفحة، وكان عبارة عن

كـــــافـكـا

محاولة لتوضيح شعور **كافكا** تجاه أبيه، ويؤكد على انفصاله التام عنه، ويلقى الضوء على علاقتهما من وجهة نظره، وهو عبارة عن ترجمة ذاتية مكتوبة بحيوية وبوضوح.

واشتد المرض على **كافكا** رغم كل المجهودات المبذولة أثناء إقامته فى زيورخ، وذهب سنة ١٩٢٠ إلى «ميران» ثم إلى «جبال» تأثراً على أمل الشفاء، لكن المرض أصبح خطيراً فبدأت تتشابه الأزمات ويظل يسعل مدة طويلة ويعانى من الحمى وضيق التنفس، وقرأ **لبرود** فى ١٩٢٢/٣/١٥ بداية قصته «**القلعة**»، وظهرت قصته «فنان الجوع فى أكتوبر».

وأقام **كافكا** مع أخته فى صيف ١٩٢٣ فى موريتيز على بحر البلطيق، وهناك أصبح يقضى إجازاته فى مأوى يهود برلين، وشاهد فتاة - من نافذته - وهى تنظف السمك فى المطبخ المواجه له، وعلق على ذلك قائلا: «من غير المعقول أن تقوم هذه الأيدى الناعمة بهذا العمل الدامى»، وكانت هذه بداية علاقته **بدورا ديمانت** حيث ذهب وعاش معها فى برلين وبقيت معه حتى مات، وكانت فى العشرين من عمرها من أسرة بولندية يهودية متعصبة ذكية وممتازة وعلى دراية واسعة بالدراسات العبرية، وكان **كافكا** سعيداً لمعرفتها العبرية.

وشعر بنوع من التغيير وتحت تأثيرها قطع علاقته بأسرته وقرر أن يعيش معها فى برلين وترك براج فى يوليو سنة ١٩٢٣.

وعاش فى ضاحية «ستجليتز». وشعر **كافكا** بشعور فياض، كان ينام جيداً ومتفائلا وكتب قصة «**سيدة شابة**»، و«**أبحاث كلب**».

وبدأت صحته تتدهور، وعانى من الشتاء القاسى والاحتياج، وتعذب هو ودورا من نقص الفحم والطعام، وبذل محاولات جادة حتى لا يحصل على مساعدة من أسرته ولا يفقد الاستقلال الذى فاز به بعد تعب.

وساءت صحته تماماً فى مارس سنة ١٩٢٤ ورجع إلى براج منزعجاً ومضطراً ومنها رحل إلى «كيرلنج»، وشعر بآلام شديدة فى الحنجرة وأصابه السل فى رئتيه والحنجرة ومنعه الطبيب من الكلام تماماً. وبدأ فى تسجيل ملاحظاته.

وبدأ فى تنفيذ تعليمات الطبيب بكل دقة على أمل الشفاء، ممنياً نفسه بحياة جديدة وقبل أن يموت قال لطبيبه المعالج - أثناء ألمه الشديد - «اقتلنى وإلا ستكون مجرماً».

ومات فى يوم الثلاثاء الثالث من يونيو سنة ١٩٢٤ ودفن فى اليوم الحادى عشر من الشهر نفسه، بمقابر اليهود ببراج حيث دفن والديه بعد ذلك. ■

ترجمة عن الألمانية : شاكر هيكل

الهوامش:

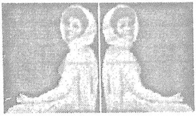
* هذه ترجمة للفصل الثالث من كتاب Kafka, mind and his art.

تأليف Charles Neider لندن ١٩٦٩.

(١) اليديدية Yiddish: لهجة من لهجات اللغة الألمانية تكثر فيها الكلمات العبرية والسلافية وينطق بها اليهود فى الاتحاد السوفياتى وبلدان أوروبا الوسطى وهى تكتب بأحرف عبرية (قاموس المورد ط١١ سنة ١٩٧٧ ص١٠٨٤).

المراجعات

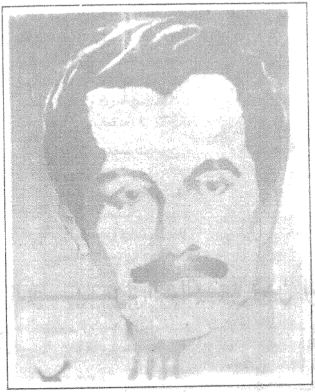
السيرة الذاتية بين الخيال والحقيقة!



فضيحة القلب وصبابة الكتابة

قراءة فى رسائل غادة السمان وغسان كنفانى

وليد منير



غسان كنفانى

«الحبُّ علّةٌ مشتهاةٌ لا يودُّ سليمها البرءَ»

«ابن حزم الأندلسى»

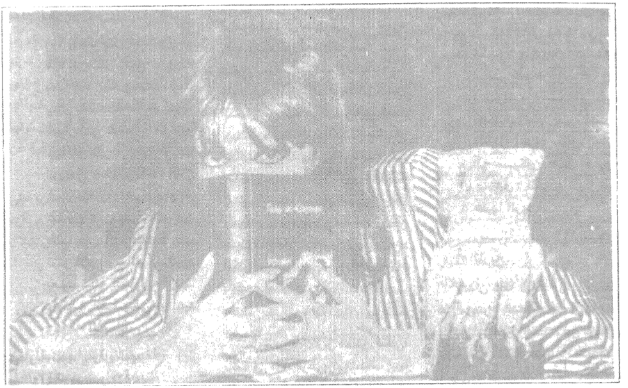
«الحب توءم الموت»

«أونامونو»

(١)

تُمثّلُ رسائل «غسان كنفانى» إلى «غادة السمان» جانبًا مهمًا من سيرته الذاتية المُفْعَمة على الصعيدين الشخصى والسياسى معًا. وهذه الرسائل، كما تقول غادة، وثيقة أدبية، ولكن أهميتها لا تقف عند كونها تسد فراغًا واسعًا فى «أدب الاعتراف» المفقود فى ثقافتنا العربية أو كونها تتحدى أخلاقيات الرياء، فهاتان قضيتان خلافيتان لا مجال للخوض فيهما الآن، بل تكمن أهمية الرسائل - قبل كل شىء - فى قدرتها الفائقة على الإجابة عن عدد من الأسئلة العويصة: كيف تصبح الكتابة ضرورة؟ هل تضفى سلطة البلاغة والبيان على موضوع «الضعف» ذاته قوةً لا تُحدّ؟ إلى أى مدى تعيننا الكتابة على معرفة الذات ومعرفة الآخر فى الوقت نفسه؟ كيف يفضح اللاوعى سره من خلال الكتابة؟ هل تخفى الكتابة بقدر ما تكشف؟ هل توسِّع الكتابة، خاصةً كتابة الاعتراف، من حريتنا حقًا أم تضع لها حدًا حين تجعل من المخصوص عامًا؟ هل تحمل الكتابة عن الحب المتمرد، فى طيها، كتابةً عن الكراهية، لا تشى بها؟ وكيف؟ ما العلاقة الخفية بين الكتابة والموت؟ وبين الحب والموت؟.. الخ.

إن نوعًا أدبيًا ما لن يكون فى قدرته أن يكتشف، كالرسائل، إجاباتٍ مثيرةً عن هذه الأسئلة. وقد يقلّل من اكتمال الإجابة وقوتها أن تكون الرسائل من



غادة السمان

جانب واحد، ولكننا مضطرون، دوماً، إلى تفسير ما فى الوسع تفسيره، وإلى تصديق شاهدٍ واحدٍ مادام لا يوجد غيره، وإلى غض النظر، حياءً، عن نرجسية اللاعب الآخر فى اللعبة، والأخذ بحسن الظن، فخسارة القليل أفضل من خسارة كل شىء، والنظر بعينٍ واحدةٍ أفضل من فقدان الكريمتين معاً.

(٢)

تجد الكتابة عن الحب لذتها فى استحضار صورة المحبوب البعيد، والتوجه بالخطاب إليه، والهجس برد فعله إزاء هذا الخطاب، أثناء فعل الكتابة ذاته. الكتابة إلى المحبوب، عن الحب، أيضاً، تحمل صورةً قصديّةً لذات المحب، يرسمها بنفسه، فى وحدته التى لا يطّلع عليها أحد، ومن ثَمّ فهى تتيح له أن يرسم صورته على النحو الذى يراه، وأن يختار الزاوية التى يود للمحبوب أن يراه من خلالها. رسائل الحب تتيح للعاشق أن يمنح نفسه حق ما يريد أن يمنحها إياه. الكتابة، هنا، حلم سعيد، حتى فى أشد لحظاتها انديـاحاً عن مرارات الذات، وآلامها، وغربتها.

وإذا كان التعبير والتواصل ضرورتىّ نفس ـ اجتماعيتين فى كل الأحوال، فإن الكتابة ضرورة لأنها تهب كلا من التعبير والتواصل انتشاراً محسوساً من ناحية، وتمنحهما مظهراً بلاغياً قابلا للاستمرار والخلود من ناحيةٍ ثانية. ولكن كتابة الحب أو رسائل الحب بمعنى أدق تفترض شيئاً مختلفاً عادةً، فهى تتوجه إلى متلقٍ واحد، فى لحظة بعينها، لتشى له بموضوعٍ استثنائىٍ تبتغى، عن طريقه،

أن تؤسس أسطورةً واحـــدةً لذاتين منفصلتين مؤقتًا عن عموم العالم الخارجي، وتعدُّ كلٌّ منهما مناط سرّ الأخرى. رسالة الحب المكتوبة لا تبتغي انتشاراً أو خلوداً في عالم الجميع. إنها - على عكس قصيدة الحب - نداء خفيٌّ، مناجاة سريةٌ لا تقبل الشيوع، وخلوة مقدسة. لماذا، إذن، يكسر موقف غسان التوقع؟!

«.. وأجد بكل إخلاص أن هذه الرسائل تمنح صورته بعدًا إنسانيًا جميلا أخاذًا يذكر بشخصية طالما أحببها غسان هي شخصية الدكتور جيفاكو التي أبدعها الأديب الروسي باسترناك وكان غسان يحبها كثيرًا... ولعل غسان كان يعي ذلك حين طلب مني أن أعاهده على نشر تلك الرسائل ذات يوم بعيد كأنه البارحة. إنها وجهه الحقيقي أو أحد وجوهه الأصيلة».

محاولة تقديم/ وفاءً لعهد قطعناه ص ١٣.

تعكس عملية الاستدماج مع **جيفاكو** رغبةً خفيةً في التماهي مع أسطورة الآخر: **الروح الهيومانية القلقة التي تحاول حلّ مأزقها المزدوج**. تكابد الذات، هنا، ثنائياتٍ حادةً فيما تكابد وضعيتها الثنائية الأصلية في الوقت نفسه. ولكنها تجد في تأكيد أقانيمها الثلاثة: **الحرية، الصدق، التفرُّد**، مصداقيةً عزيزةً لوجودها. ويجعل الموقفُ الوجوديُّ الضديُّ منها نقطةً لالتقاء الخطوط المتقاطعة، ويفتحها على مشهد الصراع المتأجج فيما يشبه الدراما الرومانسية. وفي هذه الذات تتجاوب أسباب التمرد الكامنة في الواقع مع

فضيحة القلب

استعدادٍ شخصيٍّ أصيلٍ في الذات للتمرد والمجاوزة. نحن أمام ذاتٍ تعبِّر بشكلٍ فاتنٍ - أيضًا - عن تعانق التضحية والغواية. وفي ذلك التعانق يكمن انكسارها وزهوها في آن. ولعلها تجد، حينئذٍ، في فضح عاطفتها ما يدفع بثنائيات العالم إلى التلاشي، وإلى استشراف هذا العالم لأقانيمها الثلاثة المنشودة. هنا تصبح أسطورةُ المحبِّ والمحبوبِ أسطورةَ واقعٍ ينقلب على ذاته بفعل هذا الحب، وتصبح رسالة الحب المكتوبة، مثل كل كتابة سواها، مسكونةً بالطموح المألوف إلى الانتشار والخلود.

(٣)

تظل صورة «الفارس العاشق المغني» قائمةً في مهاد الوعي، ثم تنضاف إليها صورة «الشهيد» لتصبح ذات أبعادٍ أربعة. ولكن فضيحةالقلب تفضي إلى صبابية الكتابة. وهذه، بدورها، تخفف من الغلوّ الترنسندنتالي للمشهد المهيب.

«وكنت أعرف في أعماقي أنني أستحقك ليس لأنني لا أستطيع أن أعطيك حبات عيني ولكن لأنني لن أستطيع الاحتفاظ بك إلى الأبد.

(- .. ..)

إن الشروق يذهلني، رغم الستارة التي تحوله إلى شرائح وتذكرني بألوف الحواجز التي تجعل من المستقبل - أمامي - مجرد شرائح.. وأشعر بصفاء لا مثيل له مثل صفاء النهاية ورغم ذلك فأنا أريد أن أظل معك، لا أريد أن تغيب عني عيناك اللتان أعطتاني ما عجز كل شيء انتزعته في هذا العالم من إعطائي. ببساطة لأني أحبك. وأحبك كثيرًا ياغادة، وسيدمر الكثير مني أن أفقدك، وأنا أعرف أن غبار الأيام سيترسب على الجرح ولكنني أعرف بنفس المقدار أنه سيكون مثل جروح جسدي: تلتهب كلما هبت عليها الريح».

رسالة رقم (١) بدون تاريخ.

لابد أن سلطة البلاغة والبيان تضفي على موضوع «الضعف» ذاته قوةً لا تُحَدّ، هنا، يبدو التنازل المفرط عن الكبرياء شجناً فاتناً، وصدقًا عاطفيًا مضاءً بأسى صوفيٍّ عميق. وكلما تقدم البوح خطوةً هجست الكتابة بسرٍّ أكبر؛ ليس سرّ الذات التي تحس في لحظة الشروق بصفاء النهاية فحسب، بل سرّ الزمن نفسه، وسرّ ارتباط الحب بالموت، وارتباط الرغبة بالذاكرة.

ولن تنسى **«غادة»** أن تقول لنا إن **«غسان»** لم يكن أحب رجالها إلى قلبها كامرأة. وذلك كي لا تخون حقيقتها الداخلية مع آخرين سيأتي دور الاعتراف بهم بعد الموت (هل تنتظر موتهم هكذا، جميعًا لتعترف؟!!)، ولكنه كان أحد الأنقياء القلائل بينهم. وبإبراز هذه المقابلة: نقي جدًا/ أحب غيره أكثر منه، تتسع مساحة الضعف لدى المحبِّ بشكلٍ

لافت لتبدأ الأسطورة المفترضة فى التآكل تحت سطوة امتزاج سحر الأنثى باغترار الغائية.

«أفتقدك ياجهنم، ياسماء، يابحر. أفتقدك إلى حد الجنون. إلى حد أضع صورتك أمام عينى وأنا أحبس نفسى هنا كى أراك».

رسالة رقم (٢) قبل ١٩٦٦/١١/٢٩ بيوم أو اثنين/ القاهرة.

يلازم «الفقدان» و«الافتقاد»، بما هما دالأن مهيمنان، صورة الكتابة عن الحب عند غسان كنفانى فى غير حالة. لذلك يتم تعويض هذا الحضور الغائب للمرأة المحبوبة بزرعها فى عالم الطبيعة وعالم ما وراء الطبيعة معاً لتمثل المعطى المحسوس والمعطى غير المحسوس فى الوعى. كأنها بذلك تمثل موضوعى الإدراك والعقيدة فى آن. يوفر هذا الخيال الحلولىُ عمراً أطول للأشياء. من خلاله يستطيع العاشق أن يرسم صورة الحب الكامل الذى لا يغيب. ومن خلاله، أيضاً، يستطيع أن يقاوم إحساسه بالفراغ. ولكن العاشق إذ يراوغ ضعفه، ويحاول تثبيت أسطورته، ينمُ عن تململ الآخر، وتعلُّله، بما ينال من شرف الأسطورة نفسها.

«.... ورغم ذلك فأنا أعْرَفُ منك أيضاً بأننى أحبك إلى حد أستطيع أن أغيب فيه، بالصورة التى تشائين، إذا كنت تعتقدين أن هذا الغياب سيجعلك أكثر سعادة».

رسالة رقم (١)

«إنك تعنين بالنسبة لى أكثر بكثير مما أعنى لك وأنا أعرف ولكن ما العمل؟».

رسالة رقم (٣) ١٩٦٦/١١/٢٩/ غزة

«ما الذى حدث؟ تكتبين لكل الناس إلا لى؟»

(- - - -)

إذا كنت تعتقدين أنك حرام على يدى فهل حروفك حرام على عينىّ؟».

رسالة رقم (٧) ١٩٦٧/٢/١/ القاهرة

يقول «إريك فروم» إن العطاء فى ذاته فرح رفيع، وإنه يتضمن جعل الشخص الآخر معطاءً أيضاً. والاثنان يشتركان فى فرح ما قد حملاه إلى الحياة(١). ليس من الصعب أن نتبين خللا فى معادلة العطاء بين غسان وغادة. وهذا الخلل الواضح، بالضبط، هو ما يُوَلِّد صبابة الكتابة. هو ما يولِّد لواعجها، ويؤجج نيرانها، ويجعل منها فضيحة للقلب، ويهدم الأسطورة التى تصبو إليها. الحب هنا مسألة غير عادلة، ولكنها ماثلة بعمق فى قلب تكوُّن الأهواء، ومتجذرة فى صميم الذهان الانفعالى. الحب هنا مسٌ لا يُقاوم، وبين حديه الأقصيين: العذاب والمتعة، يتخلَّق ادعاء صريح يموه الحقيقة؛ ادعاء اسمه تقديس لوعة الأخطاء.

(٤)

تنمُ صبابة الكتابة، أحياناً، عن ماسوشية الذات بقدر ما تنمُ عن سادية الطرف الآخر، تدور هذه اللعبة - فيما أظن - داخل لاوعى الكتابة المحسوسة بشعائرها الحزينة. إن شيئاً ما يجعل من الألم المتكرر فتنةً عظيمةً، ومصدراً للعذوبة عند أحد الطرفين، وفى المقابل يوَلِّد إدراك الطرف الآخر لهذه المفارقة غروراً ومتعةً، فيرغب فى المزيد، ولكن هذه العملة المزدوجة للحب لا تفصح - كما قد يبدو لنا للوهلة الأولى - عن صدق طرفٍ بعينه وزيف الآخر، إنها تفصح، بالأحرى، عن تفاوتٍ حادٍّ فى إحساس كل ذاتٍ بالأخرى، وقياسها العاطفى لها. واللا تناسب الظاهر بين الانفعال والفرض هو المَجْلَى الأساسى للمفارقة الدرامية. إن كلا من الموقفين لا ينجو من وهمٍ ذاتىٍّ تصنعه ظروف تكوين المزاج، ومصادفات نشأة الرغبة، وتشوُّهات الواقع، وتشوُّشات التجربة، وما تسميه «غادة» ثورةً على تعاليم الرياء ما هو إلا الصورة النهائية للنزوع الذى شكلته هذه العوامل كلها فى غياب الاعتراف بالحدود على أساسٍ من كونها بدايةً صحيحةً للمسئولية الأخلاقية عن حرية الفعل الوجودى نفسه.

سوف تعين الكتابة «غسان» على معرفة الذات ومعرفة الآخر فى آن، وسوف يفضح اللاوعى سره من خلال هذه الكتابة.

«كُفِّى عن تعذيبى فلا أنا ولا أنت نستحق أن نُسْحَقَ على هذه الصورة، أما أنا فقد أذلنى الهروب بما فيه الكفاية ولست أريد ولا أقبل الهروب بعد (- - - -) إننى لا أستطيع أن أكرهك ولذلك فأنا أطلب حبك. أعطيك العالم إن أعطيتنى منه قبولك بى».

رسالة رقم (٣) ١٩٦٦/١١/٢٩/ غزة

«أنت تعرفين أننى أتعذب وإننى لا أعرف ماذا أريد. تعرفين أننى أغار، وأحترق وأشتهى وأتعذب، تعرفين أننى حائر وأننى غارق فى ألف شوكة برية.. تعرفين..

ورغم ذلك فأنت، فوق ذلك كله، تحولينني أحياناً إلى مجرد تافه آخر (ـ . . ـ) أحياناً تأخذينني على محمل أقل ذكاء مما ينبغي (ـ ـ ـ) أنت هائلة في اكتشاف مقتلي لذلك تتهربين مني أحياناً، لذلك «لا تقولين» ولذلك بالذات تقولين».

رسالة رقم (٥)

١٩٦٧/١/٢٤

«إنني أريدك بمقدار ما لا أستطيع أخذك، وأستطيع أن آخذك بمقدار ما ترفضين ذلك، وأنت ترفضين ذلك بمقدار ما تريدين الاحتفاظ بنا معًا، وأنت وأنا نريد أن نظل معًا بمقدار ما يضعنا ذلك في اختصام دموي مع العالم.. إنها معادلة رهيبة».

رسالة رقم (٨)

١٩٦٧/٢/٤/ القاهرة

«سأظل أكتب لك، سأظل، وسأظل أحبك، وستظلين بعيدة..».

رسالة رقم (٩)

٣ نيسان ١٩٦٧/ بيروت

إن الشغف، هنا، تشبّثٌ عنيدٌ بموضوع الحرمان (المرأة البعيدة، الوطن المسروق) مادام هذا الموضوع قائمًا. والشغوف، كما يقول جيروم أنطوان روني، هو من يشعر «أنه فريسة قدرٍ موجودٍ داخله»(٢) حيث إن «القبول بالتكرار يشكل جوهر الهوى»(٣).

وفي دراسته عن «مصادر الهوى» يخلص «جيروم أنطوان روني» إلى

فضيحة القلب

أن الأهواء قد تكون تعبيراً عن الفرار من المراقبة، وأنها تتشكل، من العادة والذكرى، لتنفي الزمن(٤).

ومن السهل أن نتبين هذا وذاك. بيد أننا سنكتشف أن الهوى بوصفه تعبيراً عن الفرار من المراقبة يلعب كل الدور، تقريبًا، في سلوك «غادة» وأن الهوى بما هو نفي للزمن (وهو ما يوازي نفي الوطن أو المكان) يلعب الدور كله عند «غسان».

ونفي الزمن، بمعنىً من المعاني، هو استعادة سحرية لماضي الذات؛ للطفولة الهاربة، وتكثيف الحاضر في هذه الطفولة حد اكتنازه بانفعالاتها. ليس ثمة امرأة أقدر من «غادة» على تجسيد هذه الرمزية؛ فالذكاءُ والرواغُ والتمرُّدُ والجمالُ الشبِقُ أضلاعُ المربّعِ الخياليِّ المرسومِ باقتدار.

«أنت تسكنين فيّ، أنت، وليس «كلماتك» كما كتبتِ لي»، أنتِ!».

رسالة رقم (٩)

٣ نيسان ١٩٦٧/ بيروت

في الزاوية المقابلة، سوف يكون الاعتراك تصويراً لغيرة الرجل من آخرين يسرقون تجسيد رمزيته، وسخطاً على هذه الرمزية نفسها حين تختار، بحكم طبيعتها في الفرار من المراقبة، تجسيداتٍ أخرى في اتجاهٍ آخر.

«إن أسعدنا هو أبرعنا في التزوير، أكثرنا قدرة على الغوص في بحر الأقنعة. ننسى؟ ذلك مستحيل (ـ . . ـ) ليس بوسعي أن أطمر الزهرة الوحيدة في عمري هكذا، لمجرد أنك ذهبت، وأن أملي في أن ألقاك هو مثل أملي في أن ألقى طفولتي. فيا أيتها الطليقة التي حملها جناحاها إلى أرض لا أعرفها، والتي كان على منذ البدء أن أعرف بأنها، مثل العصافير، ستضرب في فراغ السماء وجاذبية المدى الذي لا يحده حد، لست أطمع منك بالعودة».

رسالة رقم (١١)

١٩٦٨/٨/٢٥/ بيروت

(٥)

يكتب «بارت»: «يُمَكِّنُ الحلم من رهافة قصوى، في المشاعر الأخلاقية، بل الميتافيزيقية أحياناً، ويسندها، ويمسك بها، ويكشف عنها كشفاً(٥)».

تبدو رسائل الاعتراف التي كتبها «غسان» لغادة، في كثير من الأحيان «سيرة ذاتية لحلم». لذلك فهي تكشف ما لا ينكشف وتخفي ما لا يخفى. ولذلك، أيضًا، تعمل الرموز فيها بوصفها آلةً لتشغيل المناظر الكامنة. كان «جيروم» علي حق، إذن، حين وصف الهوى بأنه حلم متيقظ.

إن انفعالات الوحيد تُفجر الأحاسيس التخيلية، وتربط فيما بينها، وتكررها على أنحاءٍ مختلفة. وهي إذ تفعل ذلك فإنما تجعل من الكتابة درعاً للوحشة المعتمة، إضاءةً لمشاعر الائتناس، ولواذاً

بدفء موهوم. وهذه المتعة متعة ملتبسة لأنها لا تنفصل، فى الحقيقة، مهما حاولت ذلك، بين سعادة التذكُّر وقسوة الخوف. إنها تمزج بينهما فى نشوة مستمرة، ولكنها لا تعدم، برغم ذلك، أن تجد فى الخوف معنى كبيراً هو ذلك المعنى الذى يفتحها على المجهول الغامض. وفى المجهول الغامض قد تتساوى الاحتمالات أو لا تتساوى. بيد أنها تهب العاشق، دومًا، وعداً مؤجلا بأن فى إمكانه التدخُّل، وبأن جزءاً من أرجحيتها قد يظل معلقًا بإرادته. يجعل هذا التصوُّر اللعبة ممكنة، بل يجعلها فاتنة كذلك. ومهما تماهت اللذة مع الألم، حينئذ، يظل حلم اليقظة، بتعبير باشلار، حاملاً سعادة الكينونة، ومنطوياً على راحتها.

.. وحين أنظر إلى كفى أحسك تسيلين فى أعصابى.. وحين تمطر أذكرك، وحين ترعد أسأل: من معها؟ وحين أرى كأسًا أقول: هى تشرب؟ ثم ماذا؟

رسالة رقم (١٠)

١١/٤/١٩٦٧/ بيروت

«يذهلنى أننى حين أرفع سماعة الهاتف فى هذه الغرفة لا أسمع على الطرف صوتك».

أقول لك: يخيفنى أن أرفع رأسى الآن، عن هذه الرسالة، فلا أجدك جالسة فى المقعد المقابل».

عبارة مسطورة على مظروف رسالة من الخارج ١/٢/١٩٦٧

«أمس كنت أذوِّب شمعة فوق زجاجة، أتلهى بهذه اللعبة التى يكوِّن فيها الإنسان شيئًا فوضويا وغامضًا من زجاجة وقضيب شمع، وكان ذوب الشمع قد كسا جسد الزجاجة بأكمله تقريبًا، وفجأة سقطت نقطة من الشمع الذائب دون إرادة منى وتدحرجت بجنون فوق تلال الشمع المتجمد على سطح الزجاجة واستقرت فى ثغرة لم أكن قد لاحظتها من قبل وتجمدت هناك فجعلت ثوب الشمع بأكمله يتماسك من تلقائه».

رسالة رقم (١٢)

٢٧/١٢/١٩٦٦/ بيروت

من المهم أن نلحظ كيف يراقب الهوى الحالم، بدأب شديد، الشخص الذى جعل من الهوى، دومًا، فراراً من المراقبة. هذه المفارقة المدهشة تنمو، فقط، فى وحدة الحالم الذى ينفى الزمن وفى ابتعاد المحلوم به بمسافة حقيقية عنه. وقد تنطوى المفارقة على سخرية جارحة، ولكنها تحمل - فى الوقت نفسه - شفقةً على الذات، وكراهيةً خفيّةً لما ولّدَ - فى الأساس - كل هذا التعكير الغريب لانسجام العلاقة الإنسانية بدافع من إغراء الممكن.

«إننى أكره ما يذكرنى بك، لأنه ينكأ جراحًا أعرف أن شيئًا لن يرتقها. أنا لا أستطيع أن أجلس فأرتق جراحى مثلما يرتق الناس قمصانهم».

رسالة رقم (١٠)

١١/٤/١٩٦٧/ بيروت

«وهذا كله لا يهمك.. أنت صبية وفاتنة وموهوبة.. وبسهولة تستطيعين أن تدرجى اسمى فى قائمة التافهين، وتدوسى عليه وأنت تصعدين إلى ما تريدين..»

الرسالة رقم (١٠)

١١/٤/١٩٦٧/ بيروت

يُولَد الحب المجنون - فيما يرى چان دوفينيو - من الصدفة، ويلد ضرورته الخاصة... ولأنه مؤلم فهو ينمو فى مقول، فى كلام مُهيَّج(٦). ربما لذلك السبب، على وجه التحديد، يحتفظ بجزءٍ من الكراهية لذاته؛ لحريته المرعبة. وربما لذلك السبب، أيضًا، يكشف عن علاقته بالموت على نحوٍ يجعل من الموت نظامه الخاص الذى يدحض به صدفة ولادته، وصدفة حياته.

فالنهاية قادمة، لا محالة.. ولو كان شاعرًا فارسًا يمتطى صهوة الصحراء الجاهلية لاختار أن يموت رويدًا رويدًا: يده على كأسه الأخيرة وعينه على النزيف الشريف.

رسالة رقم (٨)

٤/٢/١٩٦٧/ القاهرة

وأنا لا أحبك فقط، ولكننى أؤمن بك مثلما كان الفارس الجاهلى يؤمن بكأس النهاية، يشربه وهو ينزف حياته.

رسالة رقم (٥)

٢٤/١/١٩٦٧/ بيروت

إن تكرار الصورة نفسها، فى كل مرة، يفضح اقترانًا ما بين النزال الدامى والشراب الغوىّ. الموت، هنا، ليس خيانةً للحياة لأنه يقع فى أوج نشوتها. الموت،

هنا، موت ثمِلٌ يجرح اليقظة الكاملة. إنه غياب يتم التمهيد له بالغياب. وهكذا يضيء المجاز الحقيقة؛ فعلاقة الحب المجنون بالموت تجد نظامها فيما يربط بين الغياب والغياب:

الجنون = غياب العقل. الموت = غياب الحياة

الخمر = غياب الوعى الرقيب

وفى كل الأحوال، يعنى الغياب تحرراً من التزامات الحضور. ولكن هذا التحرر تحرر مُدَوِّخ لأنه يطلب، فى الوقت نفسه، حضوراً من نوع آخر لكى يعوِّض به عذاب الذات الشاغرة. ولأن الحب المجنون يؤمن بالاتحاد الكامل فصاحبه يقع، دوماً، فى حلقات هذه المفارقة: أنا أحبك بجنون - أنا هو أنت - أنا مسكون، أبداً، بالموت - أنت خالد ومستحيل. ما العمل إذن؟

يقول **كيركجورد** إن المأساة تناقضٌ لا يمكن حله بأى صورة من الصور.

(٦)

أشارت **غادة السمان** فى مقدمتها إلى شخصية الدكتور **جيفاكو** بوصفها بعداً مرجعيًا من أبعاد وعى «**غسان**» بالحب والحياة.

بيد أن «غسان» يشير، فى أكثر من مرة، إلى شخصية أخرى يبدو أنها مثّلت له غبطةً أسطوريةً مشابهةً، وأشبعت فيه نزوع التماهى؛ هى شخصية «سيزيف»:

«وأنا أعرف منك بالجحيم الذى يطوق حياتى من كل جانب، وبالجنة التى لا أستطيع أن أكرهها، وبالحريق الذى يشتعل فى عروقى، وبالصخرة التى كُتبَ علىّ أن أجرها وتجرنى إلى حيث لا يدرى

فضيحة القلب

أحد..

رسالة رقم (١)/ دون تاريخ

إن سيزيف نسى قضيته ضحية العادة. أما أنا فثمة صخرة واحدة، أحملها مرة واحدة، وأعود بها مرة واحدة!.

رسالة رقم (١٢)

٢٧/١٢/١٩٦٦/ بيروت

البطل العبثى الملعون، وقدر البطولة المهزومة، والعقاب الأبدى.. هذا العذاب الرجيم الذى يمجد الذات ويرثيها فى آن. ما الذى يجمع بين **جيفاكو وسيزيف** وفارس الصحراء الجاهلية؟ أليس كبرياء الضعف الإنسانى أمام القضاء المحتوم! أليست النبالة المتطرفة فى موازاة الفشل الرفيع، واستيعاب المصير فى مشهد إخفاق الأمل، والعجز عن تجسيد الأحلام أو تتويجها!.

إن نواة المشهد الكامنة تتمثّل، على الحقيقة، فى رفض التصالح مع الصيغة المرسومة مسبقًا لوجود الكائن الإنسانى؛ دوره، وحدوده، وشروط أمانه الاجتماعى، فى لحظة وجودية محتدمة. يولِّد هذا التمرد إحساسًا بالتفرُّد البطولى، بالامتلاء، وبإمكانية تشكيل جديد للذات وللعالم معًا، ولكنه لا يمنع الذات من الخسارة. وفى قلب الخسران، تتولَّد الأسطورة المأساوية التى تقرن، دومًا، بين البطولة والهزيمة، فتجعل منهما قدراً. والأسطورة، هنا، صنعة محبوكة للمفارقة؛ فهى التماس للذريعة وإضفاء للمجد فى آن.

سوف يقود الرهان إلى التحدى، وسوف يقود التحدى إلى الانكسار، فبعد أن يصل التوتر إلى ذروته، لن يبقى إلا نوع من العبث الحزين الذى يغلف الكلمات.

«الكلمات عبث، وأنت كنت دائمًا لغتى التى لا يفهمها أحد (- - - -) كيف تركتك تذهبين؟».

رسالة رقم (١١)

٢٥/٨/١٩٦٨/ بيروت

(١)

ثمة عدة توازيات شائقة تعكس لنا صورةً أمنيةً للعذاب الرومانسىّ، وسوف يقود كل توازٍ إلى الآخر. سيرسم لنا «**غسان**»، أولا خطين للتوازى بين المرأة والوطن، وهو توازٍ معروف وشديد الشيوع، ولكنه يحتفظ بتأثيره العاطفىّ طازجاً، دوماً، دون تغيير يذكر:

«أنت فى جلدى، وأحسك مثلما أحس فلسطين: ضياعها كارثة بلا أى بديل، وحبى شىء فى صلب لحمى ودمى، وغيابها دموع تستحيل معها لعبة الاحتيال».

رسالة رقم (١٠)

١١/٤/١٩٦٧/ بيروت

سيتفرع من هذا التوازى الأثير توازٍ آخر بين الحب والمرض أو بين الحب والجنون. وكما ينخر النقرس والسكرى فى جسد «**غسان**»، فسوف ينخر الحب،

أيضًا، في هذا الجسد حتى يصل إلى العقل، ويوشك على تدميره.

إن النقرس يفتك بي مثل ملايين الإبر الشيطانية. أشفقي عليّ أيتها الشقية... فذلك على الأقل، شيء يقال.

رسالة رقم (١٠)

١١/٤/١٩٦٧

إنني على عتبة جنون ولكنني أعرف قبل أي إنسان آخر أن وجودك معي جنون آخر له طعم اللذة، ولكنه.... جنون تنتهي حافته إلى الموت.

رسالة رقم (١٠)

١١/٤/١٩٦٧

ما الذي حدث هذه الليلة؟ إنني مجنون، هذا شيء حقيقي.

رسالة رقم (١٢)

٢٧/١٢/١٩٦٦/ بيروت

ثم يقودنا التوازي الثاني إلى توازٍ ثالثٍ بين الألم والمتعة أو بين الشقاء والسعادة لنكشف عن بعد سيكولوجي خطير في التعامل مع الحب بواسطة الشخصية الرومانسية.

«... عيناك وشفتاك وملامح التحفز التي تعمل في بدني مثلما تعمل ضربة على عظم الساق، حين يبدأ الألم في التراجع. سعادة الألم التي لا نظير لها».

رسالة رقم (٢)

فيما قبل ٢٩/١١/١٩٦٦/ القاهرة

ستعمل هذه التوازيات كلها، بحكم هوة المكان، في سياق توازٍ أكبر بين الحلم واليقظة، بين الخيال والواقع، وبين الذكرى وحاضر الرغبة.

«أقول لك دون أن أغمض عينيّ أو أرتجف: إنني أنام إلى جوارك كل ليلة، وأتحسس لحمك وأسمع لهاثك، وأسبح في بحر العتمة مع جسدك وصوتك وروحك ورأسك، وأقول وأنا على عتبة نشيج: ياغادة ياغادة ياغادة...

وأغمض عينيّ».

رسالة رقم (١٠)

١١/٤/١٩٦٧

يقول باشلار: إننا نحلم متذكرين، ونتذكر حالمين(٧)». ويقول أيضًا: «أنا أكون وحيداً، إذن أنا أحلم بالكائن الذي كان قد شفى عزلتي، الذي كان بإمكانه شفاء عزلاتي(٨)».

(٨)

تجذب فضيحة القلب، إذن، مشهد (الغريب) من مستواه الأول [الفارس - العاشق - المغني - الشهيد] إلى مستواه الأقل تجريداً [حالم اليقظة - كاتب رسائل الاعتراف - المريض] لتثبت صبابة الكتابة سطوتها.

ليس الاغتراب مفاجأةً هنا، فهو يعمل بدءاً من الأسطورة إلى الواقع، ولكنه حالة تنزع إلى نفي ذاتها دون أن تستطيع ذلك، فتلجأ إلى التغرير بصاحبها عن طريق الكلمات. الوطن والزوجة والمحبوبة اللعوب أطرافٌ ثابتةٌ لا تتغير. الكلمات - فقط - هي التي تتغير، وتغير كاتبها، الكلمات حالة للخروج عن طريق الكلمات يعيش الغريب عن كل شيء حريته، وأنسه العائلي، وحبه الرحيم، الكلمات تعويض مؤقت عن العالم نفسه، وعن الحياة، وعن الآخر. ينتمي الغريب إلى الكلمات بقدر ما لا ينتمي إلى زمن أو مكان، ولكنه، في كل حال، ينتمي إلى ذاته الوحيدة أيضا، ويربط بين انفصاماتها المتعددة بواسطة الكتابة. أتكون الذات، أخيرا، هي اللغة؟ وبدون اللغة، ماذا كانت الذات ستكون؟ يقول **غسان** لغادة رغم يأسه الفادح: سأظل أكتب لك.. ولو لم تكن هي لما كانت كلمة (لك)، ولبحثت الكتابة عن موضوع آخر، وبقيت هذه العبارة أيضا: «سأظل أكتب» ماثلة دون غياب. ■

الهوامش

(١) إريك فروم، فن الحب، ت: مجاهد عبدالمنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص ٣٢.

(٢) جيروم أنطوان روني، الأهواء، ت: سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٧، ص ٥٤.

(٣) السابق نفسه، ص ٦٠.

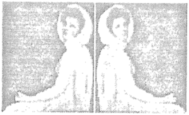
(٤) السابق نفسه، ص ٥٢، ٦٠.

(٥) رولان بارت، لذة النص، ت: فؤاد صفا والحسين سبحاز، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨، ص ٥٩.

(٦) جان دوفيديو، تكون الأهواء في الحياة الاجتماعية، ت: منصورالقاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣، ص ٧.

(٧) جاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ت: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١، ص ٨٩.

(٨) السابق نفسه، ص ٧٣.



يوميات

قـ إن السيرة لا تكتسب معناها (مبررها) إلا من خلال علاقتها بعالم من المثل العليا يتجاوزها، عالم لا يتوفر على حقيقته إلا بقدر ما يعيش داخل الفرد عبر تجربة معيشة. ونتيجة للطلاق القائم بين كينونة الواقع، وما يجب أن يكون عليه المثل الأعلى، تنشأ جدلية تؤثر في بناء السيرة من خلال شكلين: انعدام الانسجام بين السيرة وجوهرها في مجال الفعل، ثم عجز العالم الغريب عن المثل الأعلى، عن الاكتمال فعليًا، وعن إدراك الكلية والالتحام. وهذه البنية اللامستمرة للعالم الخارجي تستمد وجودها من كون الأفكار عاجزة عن الولوج إلى داخل الواقع نفسه، وهو ما يجعل الواقع متقطعًا متنافرًا ويدفعه إلى إقامة علاقة واضحة مع نسق الأفكار المكون لمعناه. إن السيرة صورة لسير الفرد الإشكالي نحو ذاته من أجل معرفة واضحة لها. وهكذا كانت (يوميات عبقري) للفنان الكبير «سلفادور دالي». ترجمة **أحمد عمر شاهين**، فهو يكشف عن إشكاليته منذ الطفولة قائلا: لم أستطع أن أكون تلميذاً عادياً، فإما أن أبدو غير قابل للتعليم على الإطلاق وأعطي الانطباع بأني غبي أو ألقي بنفسي على العمل بإرادة محتدمة ورغبة تدهش كل فرد. ولكي توقظ حواسي فمن الضروري أن يقدم لي شيء أحبه، وحين تتفتح شهيتي أصبح جائعًا بشكل هائج وأول من قدم لي ذلك مدرس يدعى «**دون ستابان ترايتر**» الذي ظل يكرر بأن العالم لا خالق له وأن الدين هو شغل النساء. وأول من صدمني من المفكرين هو **نيتشه** فقد قرر بوضوح ووقاحة بأن الخالق قد مات. وفي اليوم التالي لقراءتي (**هكذا تكلم زرادشت**) تكونت لدّي فكرة عن **نيتشه** أنه شخص ضعيف وخائب لدرجة أنه أسلم نفسه للجنون، والحق أن **نيتشه** بدل أن يقودني إلى الإلحاد أثار في نفسي الأسئلة والشكوك للإيحاءات والأفكار التي انتابتني قبل المرحلة الصوفية التي ستصل ذروتها المجيدة عام ١٩٥١ م حين رسمت لوحة « البيان الصوفي » لقد أيقظ **نيتشه** داخلي فكرة وجود الله. السنوات الأربع التي سبقت خروجي من بيت العائلة قضيتها في حالة مستمرة من الدمار الروحي، وهذه هي الفترة التي وضعت فيها في السجن، حين رفضت إحدى لوحاتي في معرض الخريف في برشلونة، واتهمت بالبذاءة فأرسلت خطابات مهينة لكل الشخصيات المهمة في إسبانيا بما فيهم «**خمينيز**» الحائز على جائزة نوبل، وقد وقع معي هذه الخطابات المخرج «**بونويل**»، وأردت بهذه الطريقة أن أؤكد إرادة القوة لديّ.

وحين أبدى السرياليون اشمئزازهم من العناصر الإستية والمعوية والفضلات التي ظهرت في اللوحة، شعرت بالامتعاض، وتهيأت للانضمام إليهم، وحذرتني «**جالا**» لأنهم في النهاية برجوازيون، ورأت أن قوتي تكمن في الاحتفاظ بمسافة متساوية بعيداً عن الحركات الفنية والأدبية، وأضافت أن أصالة طريقتي التي أسميتها «التحليل النقدي المبني على الهلوسة» كافية لأي فرد لتأسيس مدرسة مستقلة، لكني رفضت صراحة أن أعتبر السرياليين مجموعة أدبية أو فنية كالجمعيات الأخرى .لقد اعتقدت أنهم قادرون على

عبقرى دالى

فتحي عبد الله

تحرير الإنسان من طغيان العالم العملى العقلى. لقد قررت أن أصبح نيتشه اللا معقول، لقد استوعبت كل شىء نشره السرياليون: تعاليم **لوتريامون والمركيز دى ساد** حتى أصبحت بسرعة السريالى الكامل، وحين وصل الأمر إلى هذا الحد طردت من المجموعة. لقد قررت أن أسير بتجربتى السريالية إلى نهاياتها المتناقضة والمتطرفة وشعرت بأننى على استعداد للتعامل مع ذلك التلون الجنونى الخاص بأبناء المتوسط. وكان الشىء بالنسبة لى أن أرتكب العدد الأكبر من الخطايا.

وفى الوقت الذى لم يرد فيه «**أندريه بريتون**» سماع أى شىء عن الدين، كنت أستعد لابتداع مذهب جديد يكون ماسوشيًا وساديًا وجنونيًا، لقد أخذت الفكرة من قراءاتى لأعمال **أوجست كونت**».

ولم يجد «دالى» نموذجًا حيًا لمذهبه أكثر من شخصية «هتلر» إذ يقول: «لقد سلطت ضوء هلوستى على شخصيه **هتلر** الذى بدالى دائما كامرأة. كنت مفتونًا بجسم **هتلر** الملفوف فى زيه العسكرى. كان اللحم الهتلرى يسبب لى نشوة تصاحبها لذة معذبة متفجرة تجعل قلبى ينبض بعنف، وهذه الهلوسات أثارت شكوكًا وسط السرياليين. إننى أعتبر **هتلر** ماسوشيًا كاملا تتملكه فكرة إثارة الحرب كى يخسرها ببطولة. إن إصرارى على اعتبار الهيئة الهتلرية جزءًا من النظرة السريالية وتصميمى على إضفاء معنى دينيًا على العنصر السادى فى السريالية كان وراء رفض السرياليين لى جميعًا، لأنهم لم يتفهموا مذهبى الجديد، فذات مساء دعت الجماعة السريالية إلى اجتماع تناقش فيه ما سمى «**بهتلريتى**» واتخذ القرار بطردى، وبعد وفاة **هتلر** بدأ عصر دينى غيبى يلتهم كل الأيديولوجيات، وأدركت أن فن الرسامين التجريديين - أولئك الذين لا يؤمنون بشىء - سيعمل كسند رائع «لدالى» المعاصر فى عصرنا الحقير بين التدين المادى والوجودية الهاوية، لابد أن أكون أقوى، لابد أن أمتلك الذهب، لابد أن أمتلك الصحة. لقد توقفت عن شرب الخمر نهائيا، وفى الوقت ذاته لمعت «جالا». كنت مبهورًا بالذهب بدرجة كبيرة وبأى شكل. كل ذلك قد يكون بسبب العرق الفينيقى فى دمائى، وقد نصحنى جذرى بنصيحتين: الأولى أن أنتهى من حكاية السجن، والثانية أن أصبح من أصحاب الملايين. وفى اليوم الذى أهدانى فيه الشاعر «**لوتبين**» قرن خرتيت أعجبنى كثيرًا. قلت لجالا هذا القرن سينقذ حياتى. وهذه المقولة بدأت تتحقق لأننى لاحظت وأنا أرسم المسيح أنه يتكون من مجموعة من قرون الخراتيت، وكرجل ممسوس بدأت أرسم كل جزء من الجسم كما لو كان قرن خرتيت، وحين يتم القرن يكون الجسد تامًا ومقدسًا، وقد لاحظت أن كل قرن يشتمل على قرن آخر مقلوب، بدأت أرسمها متشابكة وفجأة أصبح كل شىء أكثر قدسية وكمالا.

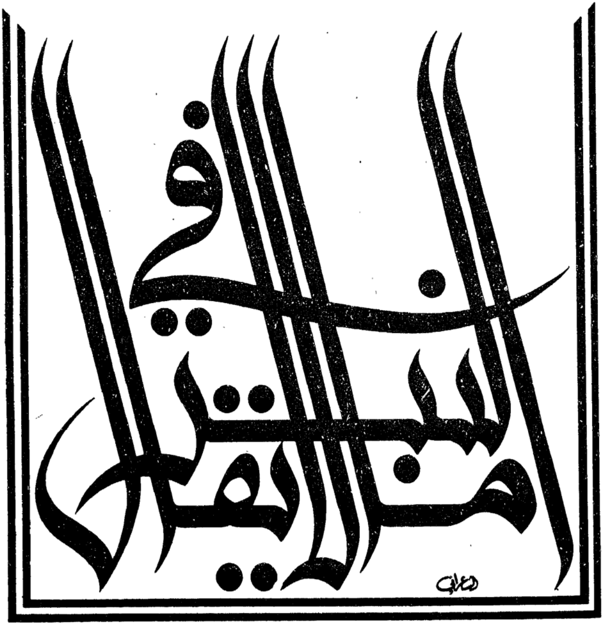
وفى عام ١٩٥٣ يصرح: «إن الشىء الوحيد الذى ينقص العالم هو الفحش، ذلك الدرس الكبير الذى تعلمناه من **اليونان**».

يوميات عبقرى دالى

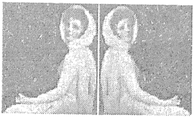
إن تركيبة دالى العجيبة والقوية فى الآن نفسه لم تعطه فرصه للتراجع أو التروى، فقد كانت تدفعه إلى أكثر المناطق الإنسانية وحشية وجمالا، فكان يلتذ بها بمفرده وأحيانا يشارك الجماعة البشرية عن طريق اللوحة أو الممارسات اليومية وهو الخبير بآليات عمل المجتمع ومؤسساته فقد قال: «إن نيل الاحترام الدائم والمتنامى فى المجتمع شىء عظيم، لكن إذا امتلكت موهبة كبيرة فعليك فى مطلع شبابك أن تعطى هذا المجتمع الذى تحبه ركلة قاسية، كن متعالياً ونفاجا. منذ طفولتى أعجبت بالطبقة العليا وكان التنفيخ بالنسبة لى خاصة فى المرحلة السريالية استراتيجية حقيقية» .

وفى السادس من نوفمبر ١٩٥٦م تحيطنى مائه أضحية من الغنم، ضحى بها للنسخة الأولى التى ستطبع على ورق البارشمان، أطلقت من على ظهر مركب فى السين أول رصاصة فى العالم مملوءة بحبر الطباعة على الحجر. هذه الرصاصة المتناثرة افتتحت عصر الرصاصية، وظهرت على الحجر بقعة رائعة تجاوزت تفاصيلها وقوتها كل التقنيات المستخدمة من قبل .

ولد العبقرى دالى فى **فيجوراس** فى إسبانيا فى ١١ مايو ١٩٠٤ م وأقام أول معرض له ١٩١٨ والتحق بكلية الفنون الجميلة فى مدريد ١٩٢١م وأقام فى المدينة الجامعية، حيث التقى هناك بالشاعر **جارثيا لوركا** . وبلغت قدراته وألوانه و تشكيلاته حد الإعجاز البشرى مهارة تكنيكية وإتقاناً للتفاصيل الصغيرة فيما يسمى بالواقعيه السحرية التى تبعث فى نفس المشاهد إحساسًا أسطوريًا بالواقع، وبعد وفاة زوجته «**جالا**» ١٩٨٢ اختلت موازين حياته وزهد فى الدنيا وأصيب بالشلل الرعاش فلم يستطع التحكم فى فرشاة الرسم . وتوفى فى ٢٣ يناير ١٩٨٩م . ■



للفنان : منير الشعرانى



«كناسة الدكان» .. وقع الحياة



نجلاء علام

ف [كيف يمكن للكاتب، وهو مطمئن النفس أن يستخدم الكلمات العارية الخشنة ليصف بها لغة «يحيى حقى»؟يوشك أن يكون عدوانا على كلماته التى تشف بللورا صافيا، تخلص من كل الشوائب والزوائد وانتظم فى بناء موسيقى ما إن تقرأه حتى يتحرك فى داخلك نغم متصل من جملة إلى جملة تمتزج فيه البسمة بالأمل والمتعة بالشجن.

فأنت هنا مع أديب، على قدر ما فى كتابته من تسامح وإنسانية وقدرة على الفكاهة لا تبارى، يفتح عينيك على هموم كنت غافلا عنها ويفجر ألغاما لم تكن تتوقعها، ثم سرعان ما يمسح الهم عن نفسك بابتسامة حانية وأنت تبتسم معه بالفعل، ولكن ذلك الشجن الخالى من القسوة ومن المرارة، سيبقى معك دائما مثل لحن جميل، يتردد صداه فى نفسك ويدفعك دفعا إلى أن تعيد قراءة **يحيى حقى** كى تسترجع النغم مرة بعد أخرى].

لم أجد خيرا من كلمات «**بهاء طاهر**» لتتحدث عن «**يحيى حقى**»، كلمات مثل كلمات «**يحيى حقى**» تشف وتعلو ثم ترسخ داخل القلب، هكذا تحدث «بهاء طاهر» فى كتاب «أبناء رفاعة. الثقافة والحرية»، وهكذا لم يستطع كاتب حين يكتب عن «**يحيى حقى**» أن يتخلص من صفات «**يحيى حقى**» ذاتها، فيجد نفسه أصبح ودودا طيبا، جريئا وباسما.

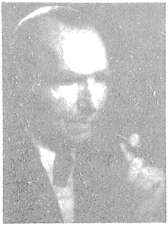
إذا كنت قد قرأت مقولة **جوته**، الفقرة التى يقول فيها: «على الكاتب أن ينظر إلى الحياة نظرتين وينظر إلى الكتاب نظرة واحدة»، فلابد ستتفق معى أن «**يحيى حقى**» أخلص لهذه المقولة كثيرا، بل إنه اهتم بكيفيه النظرة التى ينظرها إلى الحياة، فنجده كعدسة الزووم يقرب تلك الدقائق الصغيرة ويضعها أمامك فى شىء من الحنكة الموارة، ويتضح هذا فى كل كتبه، ونحن هنا بإزاء الحديث عن السيرة الذاتية، على عكس معظم الكتاب العرب الذين كتبوا سيرتهم الذاتية، فقدموا صورا من حياتهم

الاجتماعية والعائلية والعملية، يكتب **يحيى حقى** «كناسة الدكان» فيقدم فيها جميع وجوه الحياة، يعتنى، **«يحيى حقى»** بتقديم أفكاره نحو الكتابة القصصية، نحو الفن بعامة، يقارن بين مناهج الحياة فى البلاد المختلفة، يتحدث عن حوش المدرسة ومقابلة الموت، يكتب قصصا قصيرة بالفعل عن كل ما يحدث حوله لا عن نفسه، إذ يذكر فيما لا يزيد على أربع وعشرين صفحة فى كتاب يبلغ مائتين وأربعين صفحة - نسبه وعائلته ونشأته، لكن لا يثقل عليك إذ يقول هو نفسه: «مطلوب منى أن أكتب هنا سيرتى الذاتية، التحدث عن النفس ياله من لذة ساحرة، تواضعها زائف، ياله من ملل فظيع يستحب معه الانتحار».

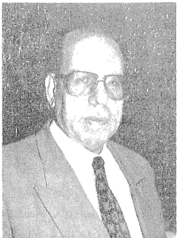
ولذا يلجأ **«يحيى حقى»** إلى مقالات ينقحها ويضيف إليها، هل ترى رجلا جمع نفسه فى نثارات مختلفة يسميها مقالات وأسميها قصصًا قصيرةً وكأنها الحياة فى متوالية قصصية كما يقول **«إدوار الخراط»**.

لماذا يختار **«يحيى حقى»** لسيرته الذاتية عنوان «كناسه الدكان»؟ أو بمعنى آخر هل يدل عنوان «كناسه الدكان» عن أسلوب **«يحيى حقى»**؟ ولكى نجيب عن هذا السؤال لابد أولا أن نعرف ما المقصود «بكناسة الدكان»، إنه يعنى خلاصه التجربة، يعنى ما يتخلف عن يوم عمل طويل داخل دكان، لابد أن هذه البقايا تحمل سمات بضاعة هذا الدكان، فإذا كان دكان خائط مثلا فلابد ستتبقى قصاصات قماش وخيوط وغيرها، أما هنا ما هو دكان **«يحيى حقى»**؟ ينظر **«يحيى حقى»** إلى رحلة العمر يقطرها ويضعها أمامك، إذ هو عنوان مكثف، دال، بسيط، ساخر، ومراوغ أيضا يقول **«يحيى حقى»** لفظة ويقصد بها شيئا آخر يقول الدكان/ المكان ليعنى بها العمر/ الزمان فهو يجمع فى لفظة واحدة الرديفين الزمان والمكان، هو عنوان أيضا يلبس فيه **«يحيى حقى»** الفصحى ثوب العامية.

إذا أنت قبل أن تجرى عينيك على سطور الكتاب عرفت بعض سمات أسلوب **«يحيى حقى»** والذى يتميز بالبساطة، والسخرية، التكثيف، المراوغة، الشعبية



نيكوس كازنتزاكيس



صلاح فضل

ألا ترى أن **«يحيى حقى»** كان محقا عندما قال داخل «كناسة الدكان»

«ولا أتحول عن اعتقادى بأن كل تطور أدبى هو فى المقام الأول تطور أسلوب»

قلم مداده طين الأرض

يقول **«يحيى حقى»**:

«لقد عالجت معظم فنون القول من قصة قصيرة ورواية ونقد ودراسة أدبية وسيرة ذاتية ومقال أدبى وترجمت عددا من القصص والمسرحيات ولكن تظل القصة القصيرة هى هواى الأول، لأن الحديث فيها عندى يقوم على تجارب ذاتية أو مشاهدة مباشرة وعنصر الخيال فيها قليل جدا، دوره يكاد يكون مقصورا على ربط الأحداث ولا يتسرب إلى اللب أبدا».

هل تُرى يقول **«يحيى حقى»** عالجت معظم فنون القول. فالقول والشفاهية والحوار أشياء أساسية فى أسلوب **«يحيى حقى»**. يقسم **صلاح فضل** فى كتابه «أساليب السرد فى الرواية العربية» - أساليب السرد إلى أسلوب غنائى وأسلوب درامى وأسلوب سينمائى، ويضع **صلاح فضل**، «كناسة الدكان» كإحدى الروايات التى تتميز بالأسلوب الغنائى الذى يغلب عليه الاهتمام بالمادة المقدمة ثم يعقبها فى الأهمية المنظور والإيقاع، كما نجد فى سمات الرواية الغنائية عند **صلاح فضل** «إنها تتطلب نوعا خاصا من ثنائية البطولة على الخط الإيجابى نفسه أى تتطلب بطلين متجاورين يمضيان فى الاتجاه ذاته».

فإذا قلنا إن البطل الأول هو **«يحيى حقى»** نفسه فمن يكون البطل الثانى؟ نريد بطلا إيجابيا يمضى فى اتجاه البطل الأول نفسه، بطل بجوار ويتعلق بالبطل الأول.

يجيب «يحيى حقى» نفسه حين يتوجه بالحديث على مدار سيرته الذاتية كلها إليك أنت أيها القارئ، إنه يستطيع بسهولة أن يأخذ كفك فى كفه كصديق قديم ويسير معك مشوارا طويلا «هو العمر» يحكى ويحلل ويفسر ويتحاور معك، يقول «يحيى حقى» إن القصة القصيرة عنده قائمة على تجارب ذاتية أو مشاهدة مباشرة، إذا يغمس «يحيى حقى» قلمه فى مداد مكون من طين الأرض وعرقك ودمعك ليكتب لك، فهو يزاوج بين السرد القصصى ومراحل حياته.

ماذا وجدنا حتى الآن فى «كناسة الدكان» يحيى حقى، وجدنا أسلوباً له مميزات خاصة، ومادة مولودة من رحم الحياة، سرداً قصصيًا ملتحمًا بسيرته، وتوجد أيضا اللغة .

وجوه الكلمة

يقول. «يحيى حقى» ضمن كناسه دكانه

«قدمت ما رضيت عنه من أوراقى إلى ناد عجيب، إنه وقف على من لمسهم الفن بعصاه السحرية، أيا كان عصره أو لغته أو دينه أو جنسه أو لونه، والرجال والنساء سواسية هم داخله أحياء بينهم تواصل الأخوة وتراسل لا ينقطع تسمح لى أن أنضم إليه، عضوا منتسبا.!

عرفت أننى - حتى قبل انضمامى إليه - كنت أكتب لهم، هم الذين يطلون علىّ من وراء كتفى وأنا أكتب، أصبح رضاءهم هو مطلبى الوحيد، لا تخلو ورقة لى من أثر خاف لبصماتهم، أو من إشارة مستترة إلى أعمالهم، فلغة أهل هذا النادى صريحة «ومشفرة» فى آن واحد ولا تجد حريتها إلا فى استبعادهم لها، وأول مادة فى قانون هذا النادى هو توقير الكلمة سواء كانت من حروف أو أنغام أو حجر أو لون.»

كناسة الدكان

للكلمة عند «يحيى حقى» وجوه متعددة فهى حرف ونغمة وحجر ولون أو هى كما يقول **صبرى حافظ** :

«غير أن الكلمة عند «يحيى حقى» ليست مجرد مفردة ولكنها مفهوم كامل للغة والممارسة الأدبية، ينطوى على أبعاد فكرية وفلسفية وجمالية وأخلاقية فى وقت واحد.»

يقول «يحيى حقى» فى «كناسة الدكان»:

«كان علينا فى فن القصة أن نفك مخالب شيخ عنيد شحيح، حريص على ماله أشد الحرص، تشتد قبضته على أسلوب المقامات، أسلوب الوعظ والإرشاد والخطابة، أسلوب الزخارف والبهرجة اللفظية والمترادفات، أسلوب المقدمات الطويلة والخواتيم الرامية إلى مصمصة من الشفاه، أسلوب الواوات والفاءات والثمّات والمعزلكات والرعمزلكات واللاجرمات والبيدأنات واللاسيمات، وأسلوب الحدوتة التى لا يقصد بها إلا التسلية..»

لاحظ أسلوب «يحيى حقى» الساخر حين يعبر عن تلك اللغة التى كانت مستخدمة، يحاول إيجاد لغة جديدة، لغة تلتزم الدقة والعمق، لغة تبعد عن الزخارف اللفظية، لغة محملة برائحة تراب الشارع المصرى، تبعد كل البعد عن تلك القوالب المحفوظة سلفا، لغة يقول عنها **صبرى حافظ**: «إن يحيى حقى عنى فيها بربط السليقة المعاصرة بجذورها التراثية التى تمكن المفردة من أن تجلب معها ظلالا من المعانى والإيحاءات وطبقات متراكبة من الدلالات التى تمكنها من النفاذ والإحكام.»

الباب الضيق

يقول «يحيى حقى» فى كناسة دكانه:

«وقد عرفت مقامى منذ وعيت لهذا العرق الذى ينبض فى روحى لست من الملهمين، ولا لى صاحب فى وادى عبقر. الإلهام نور ساطع كاشف لجميع آفاق الروح والعالم، يهبط على من يختاره دون سبب ظاهر، فيتلقاه بغير سعى منه إليه. ما أبعد الفرق بين هذا النور وبين أزيز الشرارة الخاطفة التى أحس بها وهى تتقد أحيانا فجأة ثم تنطفئ لتوها. إنها لا تنير لى إلا دربا ضيقا وسط غابة كثيفة، يؤدى إلى كنز صغير لا يفرح به إلا الأثرياء... حتم على أن أشرئب لكى أصطادها، تنطفئ هذه الشرارة وتتركنى لكى أشقى غاية الشقاء... حتى يتفصد العرق من جبينى من أجل أن أصل إلى هذا الكنز الذى رأيته - بل قل حدسته - من بعيد، كأننى أنحت فى صخر،وحتم على أن أزيل عن العمل كل آثار العرق ليظن الناس أنها ولادة سهلة.

إننى ممن يدخلون معبد الفن من أشد أبوابه ضيقا وعسرا، وليست هذه الشرارة بزوارة، بهذا كنت من المقلين، أسمعهم يعيبون هذا علىّ، كأنهم يطلبون إلىّ أن أكون من المدلسين، يكفينى الصدق.»

لعلك تلاحظ ذلك الباب الضيق الذى ينفذ منه «يحيى حقى»، وذلك الوصف الصادق لحالة الإبداع عنده.

والآن بعد هذه السياحة داخل دكان طويل مفتوح، علينا أن نتساءل هل اختلفت سيرة «**يحيى حقى**» الذاتية عن السير الذاتية الأخرى؟.

لقد كان الاهتمام الأكبر لدى الكاتب العربى الذى يكتب سيرته الذاتية، أن يتحدث عنه وعن أسرته وحياته وربما يتحدث عن الكتابة نجد أن «**يحيى حقى**» يخرج عن هذا الإطار ويناقش داخل سيرتة كيف يكتب ولماذا؟ لا يقول أبدا فعلت وإنما يقول حاولنا أن نفعل، روح الجماعة مهيمنة على سيرته، يقول «**يحيى حقى**» إنما الدروس من حوش المدرسة لا من الفصل ولهذا يتجه «**يحيى حقى**» لا إلى حوش المدرسة فقط بل إلى حوش الحياة ويصوب كاميراته شديدة الوضوح على هذا الحوش، لاحظ تلك المنمنمات الأخيرة داخل «كناسة الدكان»

«وجها لوجه» «والموت» والزهرة والأصيص وغيرها «وجها لوجه» يصف فيها ببراعه **يحيى حقى** مواجهة الموت: «رأيته واقفا مزحوما مشعبطاً على حافة طرف السلم،الكنز فى مقدمة هذه العربة، قد ثبتت له قدم وبقيت الأخرى طليقة كأنها ملتذة بحريتها فى الهواء، فى كل مطب تضرب الكعب الحرة الكعب الثابتة ثم تفترق عنها. فى ذراعه الأيمن رزمة من الكتب مختلفة الأحجام لابد من ضغطها على ضلوعه ونحو إبطه لئلا تنفرط وتسقط، وذراعه اليسرى ملتفة كالحلقة الناقصة حول العمود الحديدى الواصل بين سقف العربة وأرضها، يمسكه به عضه من ثنية كوعه عليه، هذا وضع أشد إراحة له مما لو قبض عليه بيده اليسرى فتلسعها حرارتها ويدب فيها الخور، بعد قليل (سألنى فقد تشعبطت مثله وفى موقفه مرارا) .

فى لحظة مرت كالبرق رأيت رزمة الكتب تدور يسارا مع قدمه الطليقة لتصدم وجه جدار المقطورة، أصبح جسمه كله معلقا فى الفراغ بين العربتين. دار حول كعبه الثابتة وهوى وغاب عن عينى، تناثرت الكتب كرش الملح ثم طب، طب قفزت المقطورة مرتين كأنها هرست زلطة وضعها صبى معابث على الشريط.»

وإذا كانت كل خبرات «**يحيى حقى**» مصاغة بهذه الطريقة الجزلة الممتعة المصورة، شديدة الاهتمام بالتفاصيل وقبل كل ذلك إنسانية حتى وهى تصف ذلك الموت الوحشى، لقد آثرت أن أقدم جزءا من تلك القصص المختلفة التى قدمها «**يحيى حقى**» وعرضها فى دكانه.

أحب أن أقدم هنا مفهوم «**يحيى حقى**» عن السيرة الذاتية وقد ذكرها فى مذكرات فنان غشيم فى الكار.ا» إذ يقول:

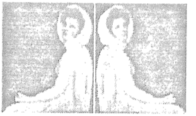
«ولا يهم الجيل الحاضر أن يعرف عن الجيل السابق كيف كان يأكل ويشرب وماذا كان يلبس، بل لا يهمه أن يعرف ماذا كان يقرأ أو حتى ماذا ألف وماذا كتب، بقدر ما يهمه أن يعرف النمو الروحى لهذا الجيل السابق أن ينكشف له الستار ليرى من ورائه صراع النفوس مع المبادئ والمعتقدات، التحول من الشك الى اليقين أو من اليقين الى الشك.»

إن «**يحيى حقى**» يثنى على **الإمام الغزالى** لأنه كتب المنقذ من الضلال، كما يثنى على «كازانتزاكس» الذى روى قصة تخبط روحه فى البحث عن عقيدة فى «رسالة الى الجريكو» . ولهذا يحدثنا «**يحيى حقى**» عن تلك الذبذبات التى أصابت روحه عندما سافر إلى روما ثم إلى باريس، وكيف استطاع الحفاظ على مصريته وعربيته.

هل أستعير فى النهاية كلماته لأصف بها سيرته الذاتية وكناسة دكانه، إنها كسوط صاحب الجواد الأصيل له وقع ليس له لسع، نعم ذلك الوقع الذى يبقى فى النفس وليس ذلك اللسع الذى يؤلم ويترك جرحا ـ نعم إنه وقع الحياة . ■

هامش :

* كتاب الهلال ١٩٨٨ ـ القاهرة ـ مصر.



الركض خلف الأثر فى كتاب

فبعد أن يقطع الإنسان مسافة ذات أثر من العمر، يحتاج أن يتوقف ليركض قليلا خلف هذا الأثر، وركض الإنسان خلف أثره مسألة نسبية تتعلق بالراكض وما خلّفه من أثر، فقد يعنى الركض خلف الأثر حالة من التقهقر والانزواء وترديد نغمات الإحباط، وقد يعنى كذلك حالة من التوقف المتأمل والمستشرف، ونحن هنا مع هذا النوع من الركض المتأمل والمستشرف، يمثله كتاب «حياتى فى الشعر» لصلاح عبدالصبور، ذلك الكتاب الذى يحمل حياة شاعر رائد عمره كله أثر جدير بالتوقف أمامه بقصد استيحائه واستجلاء جذوره المعرفية والإنسانية، وكتاب «حياتى فى الشعر» يعد أيضاً حالة من حالات مواجهة الذات يقول صلاح عبدالصبور: «وجلال الإنسان أنه يقدر أن يواجه نفسه، أن يجعل من نفسه ذاتاً وموضوعاً فى نفس الآونة».

إن هذه اللحظة التى يصل فيها الإنسان إلى مواجهة نفسه تعد من اللحظات النادرة فى حياته، ففيها يقترب الإنسان اقتراباً حقيقياً من ذاته، ومن وجوده الحق، ذلك لأنه فى هذه اللحظة يكون وحده محققاً لنفسه وجوداً كان مفتقداً قبل قدوم هذه اللحظة، والفلاسفة الوجوديون يقولون إن للإنسان وجودين: وجوداً زائفاً، ووجوداً حقيقياً، أما وجوده الزائف، فوجود يلغى إحساسه بفرديته، ويحول دون التقائه بذاته، لأن الذات هنا ستكون محكومة بالقانون الغير المشروط، أما وجودها الحق فذلك مطلبها الذى لا تظفر به إلا إذا توفرت لها مثل هذه اللحظة التى تستطيع فيها الذات أن تختلى بذاتها لتعيها وتستبطن أغوارها يقول صلاح: «ونظر الإنسان فى ذاته هو التحول الأكبر للإدراك البشرى، لأنه يحيل هذا الإدراك من إدراك ساكن فاتر إلى إدراك متحرك متجاوز، ويرقى باللغة البشرية إلى مرحلة الحوار مع النفس، الذى هو أكثر درجات الحوار صدقاً ونزاهة وتواصلا، إذ تصبح فيه اللغة نقية صافية خالية من سوء التفاهم وتشتت الدلالات».

بهذا الفهم لطبيعة حوار الإنسان مع ذاته ينطلق صلاح عبدالصبور من خلال كتابه «حياتى فى الشعر» فى الحديث عن القصيدة باعتبارها نوعاً من الحوار الثلاثى الذى يدور بين الفكرة والذات والأشياء، والقصيدة بهذا المفهوم تمر فى خلقها بمراحل ثلاث: القصيدة كوارد حين يرد إلى الذهن مطلع القصيدة، أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب فى ألفاظ مموسقة، لا يكاد الشاعر نفسه يستبين معناها، وهنا يتم الحمل بالقصيدة، لتبدأ المرحلة الثانية من حياة القصيدة وهى القصيدة كفعل يلى الوارد وينبع منه، وهنا يربط صلاح عبدالصبور بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية فى تفسيره لعملية الإبداع، ثم تبدأ المرحلة الثالثة مرحلة التسوية، حين يحاول الشاعر تسوية القصيدة فهو - هنا - يدفع بنفسه إلى رحلة مضنية فى طريق قلق، والشاعر الموفق هو الذى يستطيع أن يتقدم خطوات نحو هذا المنبع حتى يتصل به، فينفصل عن ذاته أو تنفصل الذات عن نفسها لتعيها، وتعيد عرضها على مرآتها، أو لنقل إن الذات قد انقسمت إلى ذات منظورة وذات منظور إليها.

«حياتى فى الشعر» لصلاح عبد الصبور

عبد الحكم العلامى

ثم ينتقل صلاح عبد الصبور من تفسيره لعملية الإبداع على هذا النحو، إلى فكرة التشكيل فى القصيدة، ففى رأيه أن القصيدة التى تفتقد التشكيل، تفتقد كثيراً من مبررات وجودها، وتنبع فكرة التشكيل لديه، من الإقرار بأن القصيدة ليست مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ولكنها بناء متدامج الأجزاء، منظم تنظيماً صارماً، ويرى أن محك الكمال فى بناء القصيدة هو احتواؤها على ذروة شعرية، تعود كل أبيات القصيدة إليها، وتسهم فى تجلياتها وتنويرها. وبعد أن يفرغ صلاح عبدالصبور من حديثه عن عملية الإبداع، وفكرة التشكيل فى القصيدة، يفرد حديثاً عن خوف الفنان من اضمحلال قواه الإبداعية، وكثيراً ما تعترض الفنان أوقات تطول أو تقصر، يحس نفسه خلالها عاجزاً عن الإبداع، حتى ليصبح كل شىء فى شعره صامتاً هامداً، وحتى لتصبح أدواته الفنية، من نغم أو ريشة أو قلم، جافية كسولا كأن لم يكن بينها وبينه ألفة وطول صحبة، وهو يحذر هنا من استسلام الفنان لهذه الخواطر، وبخاصة بعد زوال ثورة الشباب الأولى، أو ما اصطلح هو على تسميته بموسم الخصوبة الفنية المجانية، فيقطع ما بينه وبين الفن، إذ إن هذه السن هى منحنى الحرج فى حياة الشاعر وعليه لكى يظل شاعراً بعدها أن يبذل لوناً من التنظيم النفسى والوجدانى، يعينه على الاستمرار ومواصلة العطاء، ويتم ذلك فى رأيه من خلال عملية تحول عن النظر الداخلى أو ما يطلق عليه الاستبطان الذاتى، إلى النظر فى الكون والحياة والناس.

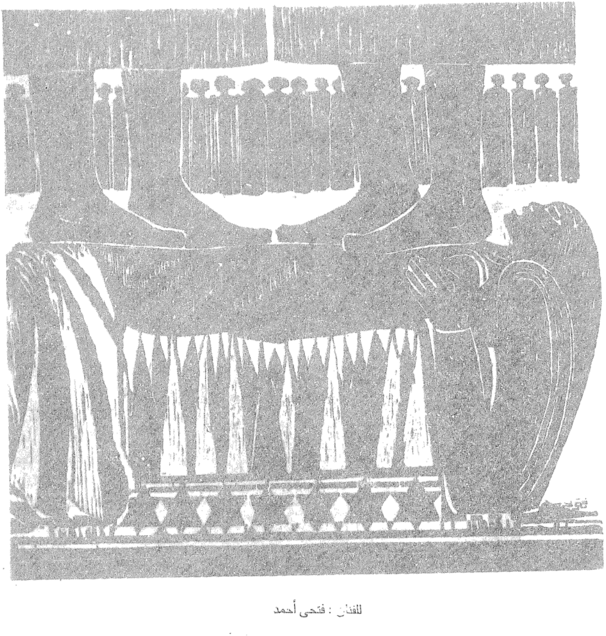
إننا مع كتاب «حياتى فى الشعر» لصلاح عبدالصبور، لسنا أمام سيرة ذاتية تقليدية، تنصرف إلى رصد دقائق حياة الشخصية صاحبة السيرة، وإنما يدخل بنا صلاح عبدالصبور ـ من خلال سيرته هذه ـ مباشرة إلى قضاياه الإبداعية والمعرفية والإنسانية، وحينما يتحدث عن نفسه كذات مفردة يجىء حديثه عابراً مقتضباً، كذلك الحديث الذى يتعلق بأول قصيدة كتبها، تلك القصيدة التى أعلن من خلالها عن بداية مرحلة جديدة فى حركة الشعر العربى الحديث فى مصر، وهى قصيدة «انعتاق» التى يقول عنها صلاح : «كانت صرخة غاضبة يائسة تعبر عن فجيعتى فى كل ما ادخرته أو أملته من زاد ورى وتشوق إلى أفق جديد».

ثم ينتقل صلاح عبدالصبور ـ فى معرض حديثه المقتضب عن نفسه ـ إلى الحديث عن آراء النقاد فيه كشاعر وإنسان فيقول : يصفنى نقادى بأننى شاعر حزين، ويديننى بعضهم بحزنى طالباً إبعادى عن مدينة المستقبل السعيدة، بدعوى أننى أفسد أحلامها وأمانيها، بما أبذره من بذور الشك فى قدرتها على تجاوز واقعها المزدهر «فى رأيه» إلى مستقبل أزهر. ويقاوم عبدالصبور هذا الانتقاد بعنف قائلا : والحق أن آراء النقاد الذين يصدرون عن وجهة نظر غير فنية لا تستحق عناء الاهتمام، وتلك مثل آراء محترفى السياسة أو دعاة الإصلاح الدينى، أو الأخلاقيين التقليديين، أو من شابههم، لأن كل هؤلاء لا يؤمنون بوجود الفن ككيان مستقل له طبيعته الخاصة، ولكنهم يتوهمونه تابعاً ذليلا لفارسهم الأثير، ثم يستدرك صلاح عبدالصبور على النقاد اتهامهم إياه بالحزن قائلا:

«لست شاعراً حزيناً ولكننى شاعر متألم، وذلك لأن الكون لا يعجبنى ولأنى أحمل بين جوانحى ـ كما قال **شيلى** ـ شهوة إصلاح العالم، التى يراها القوة الدافعة فى حياة الفيلسوف والنبى والشاعر، لأن كلا منهم يرى النقص، فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه، بل يجتهد فى أن يرى وسيلة لإصلاحه، ويجعل دأبه أن يبشر بها. ثم يحدثنا **صلاح عبدالصبور** بعد ذلك عن علاقته بالميتافيزيقا فيقول : «الواقع أنى اهتممت بفكرة الله قبل أن أعرف كلمة الميتافيزيقا شأن معظم الأطفال حين يفاجئون بمشكلة الموت والحياة، وتعدد الأديان وبحديث الجنة والنار، والحلال والحرام، ويربط بين بداية هذه العلاقة وبين بعض ممارساته الأولية للتجربة الصوفية فى بداية حياته، وبعد أن يسترسل فى الحديث عن هذه التجربة، ينتهى إلى القول بأن هذه التجربة لم تمنحنى السكينة بل لعلها زادت قلقى، وهو يرجع السبب وراء زيادة هذا القلق، لما طرحته عليه هذه التجربة من أسئلة حائرة تجاه هذا الكون.

ثم يتوقف **صلاح عبدالصبور** أمام الناقد والشاعر الإنجليزى ت. س **إليوت**، ويبادر إلى القول بأن توقفه أمام **إليوت** لم يجئ نتيجة لاهتمامه بأفكاره فى أول الأمر، وإنما جاء هذا التوقف استجابة لجسارة **إليوت** اللغوية، ففيما يبدو أن جسارة **إليوت** اللغوية كانت على موعد مع رغبة **صلاح عبدالصبور** فى الخروج على النمط اللغوى السائد فى الشعر العربى بشكل عام، فقد أحاط الشعر العربى نفسه بهالة شكلية مما يسمى بلغة الشعر، تلك اللغة التى تعلو ـ فى حقيقة الأمر ـ على الواقع، وتستمد فعالياتها من طقس لغوى صرف اعتمدته وقننته لنفسها، وسارت فى ركابه غير مكترثة بواقع الحياة اليومية للناس الذين يجىء الشعر منهم ولهم، وبالتالى يجىء لصيقًا بمفردات حياتهم أو ينبغى أن يكون كذلك، ومن هنا جاء خروج **عبدالصبور** إلى لغة الواقع ولغة الحياة اليومية التى تتعلق بهموم وقضايا الناس ضارباً عرض الحائط بذلك الصنم الذى يرتاح النقاد الصنميون إلى تسميته بلغة الشعر، ومن خلال رغبته الجامحة فى التجاوز، وخلق واقع مغاير للشعر العربى، يتحدث عن استخدامه للأسطورة فى الشعر كتقنية مستحدثة، ويضرب مثلا على ذلك باستيحائه لحادثة هجرة النبى (ص) فى قصيدة «الخروج»، فى محاولة منه للتعبير عن توق نفسه إلى التحرر والانعتاق، ثم يجىء حديثه بعد ذلك عن تجربته فى المسرح قائلا : «ظل المسرح الشعرى طموحًا يخايلنى سنوات حتى كتبت مسرحيتى «مأساة الحلاج» ، ويتحدث هنا أيضًا عن تجارب مسرحية لم تكتمل سبقت هذه المسرحية، لتتوالى بعد ذلك أعماله المسرحية «كمسافر ليل» و«عندما يموت الملك» و«الأميرة تنتظر» إلخ، لينهى **صلاح عبدالصبور** هذه الرحلة فى كتاب «حياتى فى الشعر» متحدثاً عن عذابات «الحلاج» الذى كان يرى فى ملامحه وجه المثقف المقهور الذى قهر السيف كلمته.

وفى نهاية هذا العرض لكتاب «حياتى فى الشعر» **لصلاح عبدالصبور** سيكون مناسبًا جداً إيراد هذا القول على لسانه: «لقد أصبحت الآن فى سلام مع الله، أؤمن أن كل إضافة إلى خبرة الإنسانية أو إذكائها أو حساسيتها، هى خطوة نحو الكمال، أو هى خطوة نحو الله». ■



للفنان : فتحى أحمد



«كلمات» سارتر

قد يُعتبر جان بول سارتر أبرز وجوه الوجودية الفرنسية، والأكثر نشاطاً فيما يلي الحرب العالمية الثانية، حتى كادت الوجودية ترتبط باسمه عند عامة المثقفين، وتجتذب إليها شباب العالم تحت لوائه.

وقد أثرى سارتر المكتبة الإنسانية بما يربو على الخمسين كتاباً تتراوح موضوعاتها مابين الفلسفة والأدب والتراجم وعلم النفس والمسرحية والرواية والنقد الأدبى والمقالات وسيناريو الأفلام...

وهذا التنوع الهائل فى إسهامات سارتر يضع الراصد أعماله فى إرباك لا مفر منه... لكننا نستطيع أن نستوعب أسباب هذا المنجز السارترى الضخم إذا عرفنا مسيرة الرجل. وكيف كان ابنا نجيباً لتقلبات عصره، فهذا الذى شهد بزوغ الكتلة الشرقية، وعانى مع أبناء بلاده حربين عالميتين متتاليتين أدرك أن الوجود الإنسانى موقوت، وأن المصير البشرى لاتؤثر فيه الكتابات. إلا إذا كانت هذه الكلمات لها قدرة الأفعال، وكشوفاتها بداية السبيل نحو التغيير.. يقول سارتر:

«ليس الكاتب حارساً، ولا ملكاً خيالياً، بل هو منخرط فى العناء، مهما فعل متورط فيه، حتى فى أقصى خلوته».

لذلك عندما اختار سارتر أن تكون حياته فى الكتابة.. ظل مؤرقاً فى ماهية هذه الكتابة، جدواها، كيفية الوصول إليها، حتى خَلص إلى تلك الكتابة الملتحمة بالفعل، لأنها هى الوحيدة التى يتوفر لها شرط الحياة.

لقد كتبت سيمون دى بوفوار فى مذكراتها: كنت أظن نفسى متميزة، لأننى لا أتصور الحياة فى غير الكتابة! ولكن سارتر لا يحيا إلا ليكتب وكتاب «الكلمات» هو السيرة الذاتية لجان بول سارتر، أو هو استقصاء عشر السنوات الأولى من حياته، التى تفتقت فيها شرنقة الكتابة، وهو كتاب لايقصد من ورائه سرد حياة الكاتب فى سنى عمره الأولى، لكنه يمكن أن يوصف بأنه تأمل فى البدايات التى افتتحت أفق الكتابة، وجعلتها الحياة التى لابديل لها.

و«الكلمات» لايحوى مادة حكائية، تسرد الواقع فى أمانة علمية، أو قالب روائى، وإنما هو تحليل للحظات إدراك الكلمة.. مكتوبة فى البداية، والقدرة على خلقها فى المنتهى..

وهو رصد لعملية التحول من الكلمة كأداة للتواصل إلى حياة يعيش الكاتب فى ظلها، ليخلق عالمه الخاص، أو كما يقول سارتر فى الكلمات:

كان لدّى كلمات أطفال، إنهم يحفظونها ويكررونها على، وأتعلم أن أصنع كلمات أخرى، لى كلمات رجال، وأعرف أن أتحدث بكلمات «أكبر من عمرى» دون أن ألمسها، إن هذه الأقوال شعرية، والوصفة سهلة، يجب أن نثق بالشيطان والصدفة والفراغ، وأن نستعير جملا كاملة من الكبار، وأن نضعها الواحدة فى طرف الأخرى وأن نكررها دون فهم». ومن الكلمة المكررة دون فهم إلى معرفته فور انتهائه من روايته الأولى - التى كتبها فى السادسة - أن وجوده فى الكتابة:

«كنت أهرب بها من الأشخاص الكبار، ولكنى لم أكن أوجد إلا لأكتب وإذا قلت: أنا، فذلك يعنى: أنا الذى أكتب، ومهما يكن الأمر، فقد عرفت السرور».

الذات بوصفها كتابة

محمود حامد

باحث مصرى كاتب قصة

هذا التحول تجاه الكلمات استتبع تحولا أخطر على مستوى الرؤية إلى العالم، فقد جعله هذا النهم نحو الكلمات لا يرى العالم وإنما يرى صورته الرمزية المتمثلة فى الكلمات المنثورة فوق الورق، يقول سارتر: «فى حديقة الحيوان كانت القردة أقل من القردة فى الكتب، وفى حديقة اللوكسمبورج كان الناس أقل من الناس، ولما كنت أفلاطونيًا من حيث الوضع، فكدت أبدأ بالمعرفة وأنتهى بموضوعها . وأجد الفكر أكثر واقعية من الشيء، لأنها كانت تعطى نفسها لى أولا، ولأنها كانت تعطى نفسها كشيء، ففى الكتب التقيت بالكون، متمثلا ومصنفًا ومعنونًا، ومتأملاً فيه، ومرهوبًا أيضًا، وقد خلطت فوضى تجاربى المكتبية بالمجرى الخطر للأحداث الواقعية، ومن هناك جاءت هذه المثالية التى أنفقت ثلاثين سنة للتخلص منها».

وإذا كان سارتر وهو على مشارف الستين يكتب سيرته الذاتية مع الكلمة، ليخبرنا أنه تخلص من أسر أهم نتائجها وهى النظرة المثالية للعالم. فإنه بذلك يؤسس لفلسفته القائمة على الوجود الإنسانى فى شتى تقلباته، وأن هذا الطفل الذى نعرفه فى الكلمات يبدأ بالمعرفة لينتهى بموضوعها يختلف عن سارتر الذى عرفناه فيما بعد يحارب «الاتجاهات المثالية، التى أحالت «الوجود» (وجود الأشياء والظواهر) إلى مجرد «إدراك» لها، وحصرت «الواقع» فى «الممكن العقلى»، والذى فرق بعد ذلك بين «وجود الظاهرة» و«ظاهرة الوجود»، وقال: إن لكل ظاهرة «وجوداً يتعدى كونها مجرد «ظاهرة»، وأطلق على هذا الوجود أو على هذا الجانب من الظاهرة اسمًا خاصًا هو «الوجود المتعدى للظاهرة»، وأسماه أيضًا: الوجود المتفوق على الشعور أو المتعالى عليه. فهو يصف مثلا فى رواية «الغثيان» قبضة الباب فيقول: «الآن عندما هممت بدخول حجرتى، وقفت فجأة فى مكانى، ولم أستطع أن أتقدم خطوة واحدة، ذلك لأنى أحسست أن شيئًا بارداً لمس يدى، وأملى علىّ وجوده فى «شخصية»، لم أستطع أن أنكرها، ثم فتحت قبضة يدى ونظرت.... لقد لمست يدى قبضة الباب ليس إلا، وتبدو أهمية الكلمات إذن كسيرة ذاتية تقف على حدود عشر السنوات الأولى فى أنها تواجه المشتغلين بالكلمة، وخصوصًا هؤلاء المعادين للفلسفة الوجودية، وكأن سارتر يريد أن يدحض رؤيتهم المثالية للعالم، فقد كانت رؤيته نفسها ولكن وهو مابين السادسة والعاشرة، ولم يستطع أن يكون سارتر الذى عرفته الفلسفة إلا بعد أن تخلص نهائيًا من هذه الرؤية، يقول سارتر لمن يؤمن بهذه الأفكار المثالية، إنه وهو فى سن العاشرة قد أدرك خداع تلك الرؤية «ولأول مرة فى حياتى (وهو فى العاشرة) قرأت نفسى، وأحمر وجهى خجلا، لقد كنت أنا. أنا الذى رضيت بهذه الأحلام الصبيانية؟ وكدت أترك الأدب، وأخيراً حملت كراستى إلى الشاطئ ودفنتها فى الرمال».

ليبدأ مرحلة جديدة، مرحلة الفلسفة القائمة على الإنسان. ليست هذه الذات العارفة والمفارقة لكل شيء، بل الإنسان الذى يصارع الحياة ويعيش فى جحيمها، هذا هو من سيكتب عنه سارتر فيما بعد، محاولا أن يصنع من خلاله نسقه الفلسفى، يقول: «إن مصائبى لن تكون أبداً سوى محن، سوى وسائل لعمل كتاب».

وقد أفلحت هذه المقولة على امتداد مسيرة سارتر، شهد فى حياته عديداً من المحن، وكان لها فضل بلورة فلسفته واستكمال أبعادها، كانت المحن كثيرة، فى طفولته شهد حرباً وفى رجولته شاهد أخرى، وتم تجنيده، إلا أنه لم يشترك فى الحرب، ثم وقع أسيراً عام ١٩٤٠م، وحين أطلق سراحه عام ١٩٤١م شارك **«موريس ميرلوبونتى»** فى تكوين جماعة «المقاومة الفكرية» التى كان من أهم نتائجها تأليفه لمسرحيته الشهيرة «الذباب» وقد منعتها الرقابة من العرض. وفى أغسطس سنة ١٩٤٤ ألف سارتر لجنة لتحرير مجلة تعّبر عن آرائه السياسية، وظهر العدد الأول منها فى أكتوبر ١٩٤٥ باسم «الأزمنة الحديثة» لتستمر سنوات طويلة مدافعة عن الديمقراطية والنضال وتحرير الشعوب.. تلك المعانى التى أكدها سارتر طوال مسيرته سواء عن طريق مواقفة مع قضايا التحرير فى الجزائر وكوبا، أو فى كتاباته. لأنه كان يؤمن بأن «الكاتب الملتزم يعرف أن الكلمة فعل، ويعلم أن الكشف معناه التغيير» كما قال فى كتابه «ماالأدب؟».

من هنا كانت أهمية كتاب «الكلمات» باعتباره البدايات التى شكلت وعيه الطفلى، والذى جعله فيما بعد يختار الكلمة كمشروع حياة

....

ينقسم كتاب الكلمات إلى قسمين رئيسيين هما القراءة والكتابة يتناول فيهما سارتر بالتفصيل الجو العائلى الذى نشأ فيه، وذكرياته عن سنوات طفولته الأولى، وماحدث فيها من تقلبات، ومن عرفهم فى تلك الفترة ومن فقدهم كما قام سارتر برصد تطورات العلاقة الأهم فى حياته، علاقته بالكلمات، والتى قال عنها

كلمات سارتر

«بدأت حياتى كما سوف أنهيها بلا شك... بين الكتب».

ونستطيع أن نحلل «الكلمات» إلى أربعة عناصر أساسية هى:

* الأحداث والوقائع التى يذكرها سارتر لما لها من تأثير كبير فى حياته.

* تأملات ومناقشات تنتمى للحظة الكتابة (سنة ١٩٦٤) لتحليل بعض الوقائع التى حدثت فى سنى الطفولة.

* آراء وذكريات تستدعيها لحظة الكتابة، فيقفز بنا الكاتب عبر مسيرته كلها ليقارن بين المواقف أو ليؤكد خطورة حدث من الأحداث على سنواته التى تلت ذلك.

* تحليلات فلسفية ونفسية تتصل بفعلى القراءة والكتابة على وجه الخصوص باعتبارهما الفعلين المؤثرين طوال الكتاب، بل وطوال حياة كاتبه.

* يبدأ سارتر القسم الأول **«القراءة»** بالحديث عن أسرة والديه، ثم بالحديث عن أبيه الذى كان ضابطاً بالبحرية، وتزوج من **آن مارى شوايتزر** لينجب منها بسرعة ولدا هو سارتر، وحاول أن يلجأ للموت، ولما كانت آن مارى بلا مال ولاصنعة، فقد قررت العودة لتعيش فى بيت والديها، لتتم تربية الطفل فى بيت جده لأمه. ولم تتعب والدته فى تربيته كثيراً فقد كان هادئاً، ليس به نزق الأطفال، «ولما كنت حفيد رجل دين، فأنا رجل دين منذ الطفولة، علىّ مسحة أمراء الكنيسة، وبشاشة كهنوتية، إنى أتحدث إلى خادمتى وإلى ساعى البريد وإلى كلبتى، بصوت متأن ومعتدل» وكان فى هذا يقلد جده الذى يطالعه ليل نهار «رأيته ألف مرة ينهض، مشتت الفكر، ويدور حول مائدته، ويجتاز الحجرة فى خطوتين، ويأخذ مجلداً دون تردد.. وبدون أن يمنح نفسه وقتاً للاختيار، ويقلب صفحاته وهو عائد إلى مقعده»، ويروى لنا أن جدته أيضاً كانت نهمة فى قراءتها للكتب. تستعيرها من مكتب للمطالعة.. لقد كانت الكتب فى كل مكان حوله، كان جده يذهب به إلى مكتبته ويطلعه عليها، فيرى كتباً قد صنعها الجد وجلدها بنفسه، «ولم أكن أعرف القراءة بعد، ولكنى كنت محباً للظهور إلى الحد الذى جعلنى أطالب بكتب لى «وانصاع جده لمطلبه فذهب إلى ناشره، وأحضر منه كتباً للصغير، فكانت أمه **آن مارى** تجلسه فى مواجهتها على كرسيه الصغير، وتقرأ له وهو يستمع فى صمت. «وفقدت عقلى، من كان يحكى؟ وما الذى كان يحكيه، ولمن كان يحكى؟ لقد تغيبت أمى، لا ابتسامة ولا إشارة تواطؤ، لقد كنت فى المنفى، ثم لم أكن أعرف لغتها، من أين أخذت هذه الثقة؟ وفهمت بعد لحظة: كان الكتاب هو الذى يتكلم، وتخرج منه جمل تخيفنى وقد غرت من أمى وقررت أن آخذ دورها منها، واستوليت على كتاب عنوانه «مغامرات أحد الصينيين فى الصين» وحملته إلى حجرة الأشياء المستغنى عنها، وهناك وقفت على سرير بحواجز، وتظاهرت بالقراءة. وكنت أتابع بعينى الأسطر السوداء دون أن أترك سطراً واحداً، وأقص على نفسى قصة بصوت عالٍ مع العناية بنطق كل المقاطع، وفاجئونى - أو جعلتهم يفاجئوننى - وصاحوا متعجبين، وقرروا أن الوقت قد حان لتعليمى

الحروف الأبجدية، وكنت متحمسًا كالموعوظ، وذهب بى الحماس حد إعطاء نفسى دروساً خاصة. كنت أتسلق السرير ومعى رواية «بلا عائلة» لهكتور مالو التى كنت أحفظ بعضها، وأطالع فى صعوبة بعضها الآخر، وأقلب جميع صفحاتها، الواحدة بعد الأخرى، وعندما قَلَبت آخر صفحة، كنت قد تعلمت القراءة، لقد جننت فرحًا، إن هذه الأصوات التى جَفت كالنباتات بين الصفحات هى لى، هذه الأصوات التى كان جدى يبعثها بنظرته ويسمعها ولاأسمعها أنا، لسوف أصغى إليها وسوف أملأ نفسى بخطب احتفالية، وأعرف كل شىء، وتركونى أتجول فى المكتبة، وهجمت على الحكمة الإنسانية، الشىء الذى كوننى، لقد التقيت بأشياء مرعبة، فكنت أفتح دفتراً للرسوم، وأصادف لوحة بالألوان، وحشرات قبيحة تتحرك تحت ناظرى، وكنت أقوم برحلات شاقة خلال فونتينل، وأريستوفان ورابيليه، وأنا راقد على السجادة.

وبعد فرحة الاكتشاف، نجد الطفل يحاول أن ينتقى ويقرأ مايمليه عليه اختياره الطفلى، «لم تكن المكتبة تحوى إلا كبار كلاسيكيى فرنسا وألمانيا، وكانت هناك أيضاً كتب قواعد، وبعض الروايات المشهورة، وقصص مختارة ومؤلفات فى الفن - عن روبنز، وفان ديك ودورر ورمبرانت - إنه عالم هزيل، ولكن قاموس «لاروس الكبير»، كان كل شىء بالنسبة لى، كنت أتناول جزءاً عرضًا وأفتحه وأُخرج منه الطيور الحقيقية، وكنت أصطاد فيه الفراشات الحقيقية، النازلة على أزهار حقيقية، وكان الناس والحيوانات بذواتهم هناك: وكانت الصور المطبوعة هى أجسامهم والنص روحها وجوهرها الفريد، ففى حديقة الحيوان، كانت القردة أقل من القردة (فى الكتب) وفى حديقة اللوكسمبورج كان الناس أقل من الناس، ولما كنت أفلاطونياً من حيث الوضع، فكنت أبدأ بالمعرفة، وأنتهى بموضوعها، وأجد الفكرة أكثر واقعية من الشىء، لأنها كانت تعطى نفسها لى أولاً، ولأنها كانت تعطى نفسها كشىء، ففى المكتب التقيت بالكون متمثلا ومصنفًا ومعنوناً متأملا فيه ومرهوباً أيضًا، وقد خلطت فوضى تجاربى المكتبية بالمجرى



سارتر



سيمون دى بوفوار

الخطر للأحداث الواقعية، ومن هناك جاءت هذه المثالية التى أنفقت ثلاثين سنة للتخلص منها.

إن سارتر قد انساق وراء عالم الكلمات، واعتقد فيها أكثر من اعتقاده فى الحياة من حوله، فهو يقرأ عن الأشياء ثم يراها بعد ذلك، أو حتى لايراها، فهذا لايهم، وعندما قرأ «مدام بوفارى» فى هذه السن، انبهر بها «لقد أعدت الصفحات الأخيرة من الرواية عشرين مرة. وفى النهاية حفظت عن ظهر قلب صفحات كاملة»، كل ذلك محاولة منه لفض هذا العالم الروائى، فهناك أحداث لايدرى لماذا حدثت، ومصائر غامضة تعتم على ذهنه الصغير، ومع ذلك يجد كثيراً من الروابط بينه وبين الرواية، فيعاود قراءتها، حتى تدخل أمه عليه «ياحبيبى المسكين، إنك تقلع عينيك» وكنت أقفز على قدمى شارداً، وأصيح، وأعدو، وأهرج، ولكنى حتى فى هذه الطفولة التى أعدتها، كانت هذه الأسئلة تقلقنى: عم تتحدث الكتب؟ من الذى يكتبها؟ ولماذا؟ ولم يجد جواباً، فحاول أن يلتمسه من جده، الذى وجد أن الوقت مناسب لتحرير الطفل من هذه الشواغل الكبيرة على سنه، فقام بإلهائه، ولكن الطفل يعاود الذهاب إلى عالم الكتب بعد ذلك، والأسئلة نفسها تطرق رأسه وتلح، وتسكنه بالهواجس لكنها لاتقدر أن تجعله يمد يده ليأخذ كتاباً من فوق الرف ليقرأه وهو مستلقٍ على بطنه. ويكمل بناء عالمه الأثير، الذى يمتزج فيه العالم المتعين بعالمه الذى صنعه من قراءاته. فينادى الطاهية بأقوال من المسرحيات الهزلية، وينظر من النافذة بنظرات أبطال فلوبير وكورنى.

ويعلل سارتر الفيلسوف فى لحظة كتابته للكلمات هذا الخلط الذى وقع فيه سارتر الطفل بقوله «كنت بالغًا مصغراً، وكانت قراءاتى قراءات بالغين، إن ذلك

ليـؤذى السـمـع لأننى فى نـفـس اللـحظة ظللت طفلا.

ومـثل كل الأطفـال كـانت أمـه تحثـه على الأكل والشـرب وتتابع ذلك، ولاتجد سبـيلا لكى يأكل سـوى القـراءة: «كنت أستلقى على بطنى، فى مواجهة النافذة، وكـتـاب مـفـتـوح أمـامى، وكـوب مـاء إلى يمينى، وإلى يسارى قطعـة خـبـز المربى مـوضـوعـة فى طبق.. وفى المسـاء كـانوا يسألوننى: مالذى قرأته؟ ومالذى فهمته؟ وكـانوا يقـولون أيضًـا: «إن بهـذا الصـغـيـر ظمـأ إلى العلم فـهـو يلتـهـم قـامـوس «لاروس»، وكنت أتركـهم يقولون، ولكنى قلما كنت أتعلم، لقد اكتشفت أن القاموس يحوى ملخصـات للتمـثـيليات والروايات، وكنت أتلذذ بها ولكن العائلة تقلق من هذا النزوع الشبـقى للطفل الذى يقـرأ كـتـبًـا مـؤلفـة فى الأسـاس للكبـار، وتعلن الجـدة مـخاوفها وتملى على ابنتها أن تتصرف، فـتـحـتـال الأم عليـه وتأخـذه إلى نزهة ليـتطلع إلى أكـشـاك الكتب الخـاصـة بالأطفـال: «لقـد رأيت صـوراً عـجـيـبـة، وسـحـرتنى ألوانهـا الزاهيـة فطلبـتـهـا، وحصلت عليها، وتمت اللعبة وقد أردت الحصول كل أسبوع على مـجلات «كرى كـــرى»، و«المدهش»، و«العطلة»، و«أبناء الكشافة الثلاثة»، وأخـذ الطفل يرجع إلى عــالم ذويه، ويقــرأ كــتب الأطفـــال ومجلاتهم، ولكنه مـالبث أن سـأل نفسـه سريعـاً «أكانت هذه قراءات؟ كلا، ولكنى استـخلصت من هذه المجـلات ومن هذه الكتب خيالى المستقر فى أعماقى».

ولاتسير الأمور هكذا إلى مالانهاية، فـقـد اسـتـقـر رأى العائلة على أن يذهبـوا بالطفل إلى المدرسة، فدخل عالمـاً جديداً عليه، ليستذكر ويصادق ويلعب إلى أن حدثت مفاجأة: «اكتشفت ذات يوم كتابة جديدة جداً على حائط المدرسة، فاقتربت منهـا وقرأت، (إن الأب «بارو» مـغـفل)

كلمات سارتر

وَدّق قلبى حـتى كـاد ينفطر.. فـقد كـان حـتى هذه اللحظة، يدرى أن الكتـابة وسيلة للتعرف على العالم، وهاهو ذا بهذه الكتابة على الحائط يدرك وسيلة أخرى، وهى الهزء والسخرية، إن الكلمات تحولت من أفق للمعرفة إلى نفـثـة من شرور، وبالطبع سـوف تطوله هو الذى يقـرأ بعضًا من هذه الشرور. «ألا يكفى أن يقرأ المرء الكتابة التجديفية ليكون شريكًا فى الدنس؟».

وفى الخـريف التـالى، قَـرّ رأى أمى على إدخالى مـؤسـسـة «بوبون»، وتجـعل المدرسـة نهم الطفل إلى الكتب يخـفت قليلا، فيستبدل بتعقب السطور تقصى الوجوه والأشياء من حوله.. «كنت أتهم الكبـار بأنهم يمثلون، إن الكلمـات التى يوجهونها لى كانت هى الحلوى، ولكنهم كانوا يتحدثون فيما بينهم بلهجة مختلفة تمام الاخـتـلاف، إن الحـقيـقة والخـرافة شىء واحـد، وإنه يجب أن نمثل الهـوى لنشعر به، وإن الإنسان كائن مظهرى، لقـد أقنعـونى بأننا خلقنا لكى نمثل على أنفسنا، إننى أقبل التـمـثـيل ولكن أطالب بأن أكون الشخصية الرئيسية».

بعد ذلك تزوجت أمـه، لكنه لم يتألم: «كنت كاثوليكيا وبروتستانتيًا، كنت أجمع بين روح النقد وروح الخضوع».

وفى التاسعة من عمره، طالب الطفل من إدارة المدرسـة الإذن بقـراءة «مـدام بوفارى»، وقـالت أمى: «لو أن ابنى العزيز قرأ هذا النوع من الكتب فى هذه السن فما الذى يفعله عندما يكبر؟

سوف أعيشه.. وعرفت هذه الإجابة أصرح نجاح وأطوله.

وفى نوفـمـبـر ١٩١٥ أهدتنى السـيـدة «بيكار» كـتـيـبًا من الجلد الأحـمـر، مـذهب الحـواف، وكنا جـالسين فى مكتب جـدى أثناء غيابه، وكانت النساء يتكلمن بحرارة ولكن بصوت أخـفض مما كـان فى سنة ١٩١٤، وذلك بسـبب الحـرب، فـتـحت الدفـتـر الصـغـيـر، وخـاب ظنى أولا: فقد كنت انتظر رواية أو قصصاً، وقرأت على وريقات مـتـعـددة الألوان مـجـمـوعـة من الأسـئلة، وقـالت لى: «املأ إحـدى هذه الوريقـات واجـعل أصـدقـاءك الصـغـار يملئون الأخـريات»، وفهمت أنهـا تعرض على فـرصـة أن أكـون مـدهشًا وصـممـت على الإجـابـة فى الحـال. وجلست إلى مكتب جـدى، وأخـذت أكـتب، فى حـيث كـان الكبـار يتبادلون نظرات إعـجـاب، وبقفزة طرت أعلى من روحى لأصطاد «الإجابات التى هى أكبر من سنى»، ولكن مجموعة الأسئلة لم تكن تساعد على ذلك مع الأسف كـانوا يسـألوننى عـمـا أحب وأكره. وعن اللون الذى أفضله، وعطرى المفضل، كنت أخترع بلا حـماس أشياء مـفـضلة، حين حـانت الفـرصـة للظهـور: مـاهى أغلى أمنيـاتك؟ أجبت دون تردد: «أن أكـون جـنديًا وأن أثأر للمـوتى»، ولما كنت منفعلا أكثر مما يجب لأستطيع أن أستمر فى الإجابة فقد قفزت إلى الأرض وحـملت عـملى إلى الكبـار، وشـحـذت الأنظار، وأحكمت السـيـدة «بيكار» وضع نظارتهـا، وانحنت أمى على كـتـفـهـا، ومطت كلتاهما شفتيها بخبث، وأعادت السـيـدة «بيكار» الكتـاب إلى: «أتعلم ياصديقى الصغير أن ذلك لايكون جديراً بالاهتمام، إلا إذا كـان الإنسان صادقاً؟»، «واعـتـقـدت أنى أموت، إن خطئى ظاهر للعيان وكانوا يطالبون بالطفل المعجزة،

فكنت الطفل السامي، واختفيت، وذهبت ألعب وجهي في مرآة، وعندما أتذكر هذه «التلعيبات» اليوم، أفهم أنها كانت تكفل حمايتي من انطلاقات الخجل الشديدة».

وكانت أمه تحب السينما، فأخذته معها إلى عديد من دورها، وقد دهش الطفل لهذا الفن الوليد وأحبه وحثّ أمه على مداومة مشاهدة الأفلام، «وعلمت أن هذا الفن الجديد (السينما) لي كما هو للجميع، كنا في السن العقلي نفسها، كنت في السابعة، وأعرف القراءة، وكان في الثانية عشرة، ولايعرف الكلام، وكانوا يقولون إنه في أوائله وأن هناك تقدمًا سوف يحققه، وكنت أعتقد أننا سنكبر معاً.

في القسم الثاني « الكتابة» يرصد سارتر كيفية التحول من القراءة إلى الكتابة فيقول: « في بداية الصيف كنا نرحل إلى أركشون أنا والمرأتان قبل أن ينهي جدي دروسه، كان يكتب لنا ثلاث مرات في الأسبوع: صفحتين للويز وحاشية لآن ماري وخطاباً شعرياً بكامله لي، وكي تزيدني أمي تذوقًا لسعادتي، تعلمت قواعد العروض وعلمتها إياي، وفاجأني أحدهم وأنا أدبج إجابة الشعر، فحثني على إنجازها، وساعدني فيها، وعندما بعثت المرأتان بالخطاب ضحكتا حتى دمعت أعينهما وهما تفكران في دهشة المرسل إليه. وبعودة البريد، تسلمت قصيدة تمجدني، فأجبت عليها بقصيدة، وصارت عادة، أن الجد وحفيده قد ارتبطا برباط جديد، وأُهديت قاموسًا للقوافي، وجعلت من نفسي شاعراً، ونظمت قصيدة غزلية رقيقة لبنت صغيرة ماتت بعد ذلك ببضع سنوات، ولم تكن البنت الصغيرة تبالي بهذه القصيدة، لقد كانت ملاكًا، ولكن كان يغريني عن هذه اللامبالاة إعجاب جمهور كبير بها، كنت أكتب للتقليد وللبهرجة وكي أبدو كبيراً. وانتقلت من الشعر إلى النثر، ولم أجد أية صعوبة في أن أخترع من جديد كتابة المغامرات الشيقة التي كنت أقرؤها في مجلة «كري كري»، لقد حان الوقت الذي سأكشف فيه عبث أحلامي، لقد اعتقدت أنني أرسيت أحلامي في العالم بخربشات» من قلم صلب. وطلبت كراسة وزجاجة حبر بنفسجي، وكتبت على الغلاف «كراسة روايات»، وأول رواية كتبتها حتى النهاية أسميتها «من أجل فراشة».

ولم تكن هذه الرواية خالصة لسارتر، فقد استعار الحبكة والشخصيات وحتى العنوان من قصة كان قد قرأها، «ولكني كنت أعتبر نفسي مؤلفاً أصيلا، كنت أنقح وأجدد، وكانت جمل جديدة، ومكتوبة يعاد تكوينها».

وقد قوبلت كتابة الطفل بالترحيب من العائلة والزائرين لها: «وأهداني خالي إميل آلة كاتبة لم أستعملها، واشترت لي السيدة بيكار خريطة العالم لكي أتمكن من أن أحدد دون أن أتعرض للخطأ طريق أبطالي. ونسخت آن ماري من جديد روايتي الثانية «بائع الموز» على ورق لامع، وانتقلت من يد إلى يد، وكانت مامي نفسها، تشجعني وتقول «إنه عاقل على الأقل ولايحدث ضجيجًا»، واستمر الطفل في تأليف رواياته مع الإقلال من سرقاته الأدبية وتعقيد الحبكات، وإدخال بعض المفاجآت، وعناصر التشويق التي جعلته يقترب من عالم الرعب، هذا العالم الذي كان يخافه فيما يقرأ من روايات.

إن العالم المكتوب كان يقلقني أيضًا، وحين كنت أمل المذابح الرقيقة للأطفال، أترك نفسي تنزلق، وأقول في نفسي: كل شيء يمكن أن يحدث، وهذا يعني أنني أستطيع أن أتخيل كل شيء».

وبعد أن عرف العالم من خلال القراءة، هاهو ذا يكتبه عن طريق التخيل، دون اعتبار لخبرة الحواس، فالكلمة عنده هي المنبع والمصب بكل مايستتبعها من خلق لعالم ونسج لمغامرات، ولكنه ككاتب أصبح يملك حساً نقدياً لما يقرأ، وكان تأكيد العائلة على نبوغه في مجال الكتابة حافزاً آخر: «أرادت السيدة بيكار أن تكون أول من يكتشف العلامة التي كنت أحملها على جبهتي، قالت مقتنعة: إن هذا الصغير سوف يكتب، ثم أعادت «لسوف يكتب، لقد خلق للكتابة».

كان الجميع يشجعون الطفل ماعدا جده، فقد كان يرى ميل الطفل للكتابة ولايخفي ضيقه من ذلك: «إن جدي كان يقدر فرلين، وكان لديه نخبة من قصائده، ولكنه يذكر أنه رآه، وفي سنة ١٨٩٤ داخلا «وهو يترنح كالخنزير» حانوت بيع نبيذ، لقد غرست فيه هذه المصادفة احتقاره للكتاب المحترفين، صانعي المعجزات الذين يطلبون جنيها ذهبياً ليروا لنا القمر، وذات مساء أعلن أنه يريد أن يكلمني كلام رجال، فانسحبت المرأتان ووضعني على ركبتيه وحدثني بوقار، إني سوف أكتب، وهذا أمر مفروغ منه، وكنت أعرفه معرفة كافية بحيث لاأخشى أن يقاوم رغباتي، ولكن كان يجب أن تواجه الأشياء بجلاء، إن الأدب لايعول صاحبه، هلا أعلم أن كتاباً مشهورين ماتوا جوعًا؟ وأن آخرين اضطروا أن يبيعوا أنفسهم ليأكلوا؟ كنت أتظاهر بالإصغاء إليه ولكن انتهى بي الأمر بعدم سماعه».

«لم أكن أحب سوى الكلمات، سوف أشيد كاتدرائيات من الكلام تحت العين الزرقاء لكلمة سماء، سوف أبني لآلاف السنين، حين كنت آخذ كتاباً، كنت عبثًا أفتحه وأقفله عشرين مرة، فأرى جيداً أنه لم يكن يتغير».

وحفر في مخيلة الطفل أنه مفوض من السماء للكتابة: «كانت لي مفاوضات

مع الروح القدس، كان يقول لى سوف تكتب، وذات يوم سوف أجلس إلى منضدتى ولسوف أكتب كتاباً جديداً: عن البحر أو عن الجبل، ولن يجد هذا الكتاب ناشراً، ولما كنت مطارداً ومتخفياً، وربما منفيّاً، فسوف أكتب كتباً أخرى، كتباً كثيرة أخرى، إن ضربات السيف تزول، ولكن الكتابات تبقى».

وتتوالى الأيام، وتغزر كتابات الطفل حتى إنه يكف عن الكتابة لأن هاجساً قد انتابه من جدوى مايكتب، هذا الذى شهد بداية الحرب العالمية الأولى، وكيف يمكن للإنسان أن يموت بكلمة من آخر، إن الكلمات مراوغة، ليست كاشفة فقط، كما كان يظن، وإنما أحياناً تحث على الموت العشوائى، «ولأول مرة فى حياتى قرأت نفسى، واحمر وجهى خجلاً، لقد كنت أنا، أنا الذى رضيت بهذه الأحلام الصبيانية؟ وكدت أترك الأدب، وأخيراً حملت كراستى إلى الشاطئ، ودفنتها، وانقطعت عن الكتابة».

لقد كان يتوهم أن الكتابة ميسورة كالقراءة. وهاهوذا يراها عسيرة كالحياة وكالحرب التى تضعضع العالم أيضاً. توقف عن الكتابة بقرار، ولكنه لم يهجرها أو يحول مشروع حياته إلى وجهة أخرى لأن الكتابة لاتزال بطاقة هويته إلى العالم «وعندما كانوا يسألوننى: ماالذى ستفعله حيث تصبح كبيراً؟ كنت أجيب بلطف ويتواضع بأننى سوف أكتب».

لكنه استمهل الكتابة فترة، واستبقى رافداً منها. حيث تبادل مع أمه متعة الحكى، حول مايريانه أمامهما من الأشجار والمنازل والناس: «كان العالم يستخدمنى ليجعل من نفسه كلاماً... وكان حدثاً آخر وقد وقع فى أكتوبر ١٩١٥ جعله يترك الكتابة من الخيال: «كان عمرى عشر سنوات وثلاثة أشهر،

كلمات سارتر

عندما سجل جدى اسمى بالقسم الخارجى فى ليسيه هنرى الرابع، وكان ترتيبى الأخير فى أول موضوع إنشاء أعطى لنا، ولما كنت خاضعاً لمقارنات دائمة فإن تفوقى الذى حلمت به قد تلاشى، كان يوجد على الدوام تلميذ يجيب أحسن أو أسرع منى، ولم تكن أعمالى المدرسية تترك لى وقتاً للكتابة، وقد انتزعت مخالطاتى الجديدة منى حتى الرغبة فيها».

فقد اندمج فى صداقاته مع أقرانه. وكان أكثرهم قرباً منه هو التلميذ «بنان» الذى توفى فى آخر الشتاء بعد أن حفر شخصيته فى نفسية سارتر، وأدرك أن هناك أموراً فى الحياة أكبر من الأحداث اليومية، حتى ولو كانت هذه الأحداث تترى فى ظل حرب عالمية بدأ يملها.. أدرك بوفاة صديقه أن الحياة بآلامها هى التى تخلق الكتابة الجيدة، إذا كان مصراً أن يكون كاتباً: «إن مصائبى لن تكون أبداً سوى محن، سوى وسائل لعمل كتاب، أى أنه كان يعتقد أن الأسوأ من صروف الحياة هى شرط الكتاب الأفضل.

«ولمدة طويلة كانت الكتابة معناها أن أطلب من الموت، من الدين المقنع أن ينتزعا حياتى من الصدفة. ونجحت فى سن الثلاثين فى هذه الخبطة الطيبة. إن أكتب فى «الغثيان» الوجود غير المبرر، والمر لأبناء جنسى وأن أخرج وجودى من الموضوع. لقد تغيرت رؤية الطفل للكتابة، هذا التغير الذى جعله يقفز من طفل لايملك إلا أوهاماً طفلية، إلى سارتر الفيلسوف، القادر على الإسهام الفعلى فى فترة مابعد الحرب العالمية الثانية. «لقد تخليت عن سلطتى، ولكن لم أترك ثوبى، إنى مازلت أكتب، وماالذى يمكن عمله غير ذلك؟ لاينقضى يوم دون أن أخط سطراً. ثم إنها مهنتى، إن الثقافة لاتنقذ شيئاً ولاشخصاً، إنها تبرر، ولكنها نتاج الإنسان، إنه يعكس نفسه عليها ويعرف نفسه بها».

وبذلك يتحول عمل الكاتب، من الكتابة فى السديم وإليه، إلى الكتابة لعصر بعينه، ولهموم ينبغى التخلص منها: «إنى أدعى بإخلاص أننى لاأكتب إلا لزمنى، ولكن أغتاظ من شهرتى الحالية، إنها ليست المجد».

هل لأن البحث عن المجد هو انكفاء على الذات، أم أن المجد نفسه غدا وهماً فى ظل صيرورة الأحداث التى لاتهدأ؟ إن البحث عن المجد من خلال الكتابة، هو تكريس لوجود «النخبة» «وسارتر» لم يعد يهمه أن يكون نجماً يبهر الآخرين، أو قامة عملاقة تبسط ظلها فوق الآخرين. لأنه يؤمن بوجوده كإنسان «إنسان بكله مصنوع من كل الناس، يساويهم جميعاً، وأى واحد يساويه. ■

المصادر:

١- الكلمات - جان بول سارتر- ترجمة خليل صابات - دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٣.

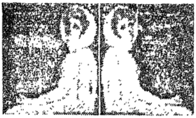
٢- أنا وسارتر والحياة - سيمون دى بوفوار- ترجمة عايدة إدريس - دار الآداب.

٣- الوجودية - جون ماكورى- ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام - عالم المعرفة.

٤- مجلة عالم الفكر- عدد خاص بجان بول سارتر- المجلد الثانى عشر، ١٩٨١.

٥- مجلة الهلال - عدد خاص بجان بول سارتر وسيمون دى بوفوار، فبراير١٩٦٧.

السيرة الذاتية بين الخيال والحقيقة!



فدوى طوقان ذات جبلية .. صعبة .. نسائية

شيرين أبو النجا

وإنى وإن أوثقتنى لديك
بألف وثاق أكف الغباء..
فلى من خيالى وفلى ودنياى
ألف جناح وألف سماء

«من وراء الجدران». فدوى طوقان

«رحلة جبلية.. رحلة صعبة»(١)

قا هى حياة فدوى طوقان الشاعرة الفلسطينية. وأصعب رحلة هى أن تقوم امرأة - وخاصة امرأة عربية - بكشف المستور. فالمرأة العربية تعيش عموما فى جو من الكتمان النفسى وإخفاء الحقائق خوفا من صدور حكم الجماعة عليها بالنفى والرفض والوصم. والمجاهرة لاتعنى سوى تحد معلن لتقاليد صارمة تفرض ثقافة - أحادية لا يجوز الخروج عنها. فى وسط هذا الجو الملبد بالمحظورات، تأتى السيرة الذاتية النسائية لتكون بمثابة شرخ فى حاجز الصمت، حيث تقال أشياء لم تقل من قبل وحيث يمكن أن يقرأها ويعيدها أى أحد».(٢) ومن هنا تتكون إشكالية العلاقة بين الجنس الأدبى genre والجنس النوعى gender. هل ينطبق على سيرة فدوى طوقان الذاتية تعريف جاسدورف «إن السيرة الذاتية هى المرآة التى يلتقى فيها الفرد مع ذاته»(٣) ليتعرف على هذه الذات عن طريق الوعى؟ أم أن ما تكتبه فدوى طوقان ينطبق عليه تعريف شارى بنستوك للسيرة الذاتية حيث تقول: «إن السيرة الذاتية تكشف الفجوات، ليس فقط فى الزمان والمكان أو بين الفردى والمجتمعى، ولكن أيضا التباعد المتزايد بين طريقة وموضوع الخطاب، أى أن السيرة الذاتية تكشف عن استحالة تحقيق حلمها: ما يبدأ بافتراض معرفة الذات ينتهى بخلق قصة أخرى تعتم على الافتراض الأول»؟(٤)

«رحلة جبلية.. رحلة صعبة» ليست سيرة فدوى طوقان الذاتية فقط ولكنها سيرة الوطن أيضا، فالوقائع السياسية والتاريخية تشكل الخلفية الكبرى للوقائع الفردية فى حياة الشاعرة، فمنذ أن ولدت فدوى طوقان عام ١٩١٧ وحتى الستينيات - حيث تنتهى السيرة - هناك كثير الذى يحدث فى الوطن والأكثر الذى يحدث فى حياة الشاعرة، فقد تحول الوطن إلى أرض محتلة وتحولت الشاعرة - أو بالأحرى أصبحت - ذاتا منقسمة بين ماتصبو أن تكون عليه وما هو واقع أى صورة الذات self - image.

لم تكن مرحلة الطفولة بالشىء الجميل فى حياة فدوى طوقان إذ كانت الأم تضن بالحنان عليها: «كثيرا ما سمعت أمى تذكر طرائف ونوادر عن طفولة إخوتى مما كان يثيرنا نحن الصغار فنضحك، وكنت أنتظر دائما أن تروى شيئا عن طفولتى، نادرة مثلا... ولكن دورى الذى كنت أنتظره لم يكن ليأتى قط، فأبادرها بالسؤال بلهجة طفولية: احكى لنا يا أمى شيئا عنى، ماذا كنت أفعل؟ ماذا كنت أقول؟ بالله احكى. ولكنها لم تكن لتبل غليلى ولو بذكر طرفة تافهة، وأنكمش فى داخلى، وأحس

بلا شيئيتى: إننى لا شىء وليس لى مكان فى ذاكرتها...». (ص٢٠) ويظل غياب الاهتمام والحنان سببا فى ازدياد التقوقع والأنكماش، «كم كنت أتمنى فى تلك المرحلة الطفولية، لوتعطينى الفرصة لكى أحبها أكثر، ص٢٣»، وعندما بدأ إبراهيم طوقان يعلم أخته نظم الشعر، أشاح الأب بيده «وواصل شرب القهوة المرة. كانت حركة يده.. تحمل كل معانى الاستخفاف والاستهانة... إنه لا يؤمن أننى أصلح لشىء - قلت هذا بينى وبين نفسى - إنه لا يحمل لى سوى شعور اللاكترات، كأننى لا شىء، كأننى عدم وفراغ، كأننى لا لزوم لوجودى إطلاقًا»(ص٦٩). ولم يعوض هذه الذات المشروخة سوى جو المدرسة: «وفى المدرسة تمكنت من العثور على بعض أجزاء من نفسى الضائعة. فقد أثبت هناك وجودى الذى لم أستطع أن أثبته فى البيت» (ص٥١).

وكان الحرسان من الذهاب إلى المدرسة بمثابة الواقعة التى وجهت كل الغضب المكبوت إلى كتابة الشعر بمساعدة إبراهيم طوقان. «كنت مستغرقة فى عملية خلق نفسى، وبنائها من جديد، والبحث الطموح عن إمكاناتى وقدراتى مما شكل ثروة وجودى» (ص٧٤). وبذلك تحولت كل مشاعر الشفقة على الذات والإحساس بالظلم إلى قوة دافعة فى اتجاه جديد فهذه هى دراما الطفل الموهوب(٥).

ولم تؤد كتابة الشعر إلا إلى مزيد من الضغوط والانطوائية: «كنت على وعى بمهانة هذا الوضع وبعجزى عن تحطيمه والخروج من إطاره. هكذا قام خصام لا هدنة فيه بين نفسى المقهورة بالكبت، وبين الواقع المتجهم الذى أحياه مما أوجد فى نفسى انفصامًا شقها إلى نصفين: نصف كان يبدو للأعين مستسلمًا خاضعًا، ونصف كان يرعد ويبرق تحت السطح ويكاد يدمر نفسه»(ص٩٢ - ٩٣). وهكذا تكونت ثنائية الخضوع والتمرد بالقوة نفسها، وهى ثنائية لم تنته إلا عندما غادرت فدوى المكان جغرافيا.

كان هذا المجتمع المغلق فى وجه المرأة بكل تقاليده وقوانينه الصارمة هو اللوحة التى رأت فيها فدوى طوقان انعكاس صورتها. وهى المرحلة التى يسميها لاكان «مرحلة المرآة». فى هذه المرحلة تفرض على الفرد صورة متوحدة متوافقة للذات(٦). «على المرأة أن تنسى وجود لفظة (لا) فى اللغة إلا حين شهادة (لا إله إلا الله) فى وضوئها وصلاتها. أما (نعم) فهى اللفظة الببغاوية التى تلقنها منذ الرضاع، لتصبح فيما بعد كلمة صمغية ملتصقة على شفتيها مدى حياتها كله»(ص٣٩). وهذا التوحد والتوافق ليس إلاصورة زائفة للذات بل صورة «خيالية ومصطنعة».(٧) إذا كانت فدوى طوقان قد اعترفت بثنائية الخضوع والتمرد فهذا يعنى أن الذات تعانى عدم التوافق أصلا - فهى ذات منقسمة ومفتتة ومختلفة. وهذه الفجوة بين الذات الحقيقية والصورة الزائفة، بين الأصل والمرآة، بين «الداخل» و«الخارج»(٨) هى الفجوة التى لم تستطع فدوى طوقان أن تقفلها أو تقلل من مساحتها فملأتها بكتابة السيرة الذاتية. وكأن «رحلة جبلية - رحلة صعبة» تعيد بناء الذات المنقسمة عن طريق سد الفجوات بالكتابة. وبذلك يكون الغرض من كتابة السيرة ليس معرفة الذات بقدر ما هو محاولة إعادة البناء مما يؤكد تعريف شارى بنستوك للسيرة الذاتية.

وقبل أن تجاهر فدوى طوقان بسيرتها الذاتية، جاهرت بمشاعرها وآلامها الخاصة فى شعرها. حتى لقد قال لها أخوها ذات يوم: «يا أختى الناس لا تهمهم مشاعرنا الخاصة، فلا تنسى هذه الحقيقة، ولكن يبدو أن طبيعتى الحزينة الانطوائية والتى جعلتنى أستغرق دائمًا فى الانكفاء على الذات، هذه الطبيعة يبدو أنها كانت أقوى من نصيحة إبراهيم الذهبية. هناك حتمية فى الطبائع، ولقد ظللت كلما حاولت اتخاذ موقف أقوى من طبيعتى أخفق وأعود بمسعاى خائبة مدحورة. وظلت محاولاتى الشعرية تدور أكثر ما تدور حول مشاعرى وآلامى الخاصة»(ص٨٣). كانت هذه الذاتية فى الشعر مصدر قلق لإبراهيم طوقان ولفدوى نفسها. فقد كان الواقع الفلسطينى يفرض على الشاعر كتابة

الشعر السياسى وعندما مات إبراهيم طلب إليها والدها أن تكتب قصائد سياسية لتملأ الفراغ الذى تركه إبراهيم: «كيف وبأى حق أو منطق يطلب إلىّ والدى نظم الشعر السياسى وأنا حبيسة الجدران. لا أحضر مجالس الرجال ولا أسمع النقاشات الجادة ولا أشارك فى معمعة الحياة. حتى وطنى لم أكن قد تعرفت على وجهه بعد»(ص١٢٧). وكانت عدم قدرتها على نظم الشعر السياسى - إلا فيما ندر - مصدر صراع نفسى حاد.» إذا لم أكن متحررة اجتماعياً فكيف أستطيع أن أكافح بقلمى من أجل التحرر السياسى أو العقائدى أو الوطنى؟»(ص١٢٩).

عدم الاعتراف بالشاعرة المغرقة فى الذاتية جزء من وضعية المرأة الكاتبة. فبما أن المرأة أصلا ليس لها وضع اجتماعى مستقل فمن غير المنطقى إذن الاعتراف بذاتيتها الشديدة وعوالمها المغلقة. ولم يزد هذا الإنكار لصوت **فدوى طوقان** سوى إحساسها بالوحدة مما جعلها - بشكل مفارق - تغرق فى الذاتية: «ليس هناك من يحس بتعاستى سوى هذا الكيان الخاص بى. لقد كان هو، كيانى أنا، الذى يتوتر ويتمزق، والقلب هو قلبى أنا، الذى ينقبض وينسحق، ومحنتى التى تزداد تأزماً هى محنتى أنا»(ص١٣٠). إن عدم قبول التعبير عن الذاتية - خاصة من الكاتبات - مشكلة لم تحسم على مدار تاريخ الأدب. وفى السياق الفلسطينى كان دائماً السياسى الجماعى له مكانة أعلى من الفردى الذاتى مما جعل **فدوى طوقان** تشعر بعقدة الذنب: «وهكذا أبقى عجزى التام عن الاندماج مصدر شعور بعدم الرضا. وبقيت حائرة بين هذه الحالات المتعارضة، موزعة النفس بفعل التعارض القائم بين قوة طبيعتى الأصلية المتحكمة وبين عدم اقتناعى بل كرهى لهذه الطبيعة، مما ولد فى ضميرى ما يشبه عقدة الذنب»(ص١٤٦). المجتمع نفسه الذى جعلها حبيسة الجدران هو المجتمع الذى يطلب إليها أن تندمج فى الجماعة لتنظم الشعر السياسى. لم يعترف المجتمع أن العزلة التى فرضت على **فدوى طوقان** تحولت لتكون موضوع الشعر. إلا أن إنكار ذاتية صوت لم يكن مقتصراً على الوطن العربى. ففى الستينيات تعالت صيحات النسويات الراديكاليات بشعار: «كل ما هو شخصى سياسى» The Personal is political. وفى هذا تقول **جين تومسبكينس**: «لابد أن تتظاهر المرأة بأن كل ما تكتب عنه لا علاقة له بحياتها، بل هو أهم وأسمى من كل ما هو شخصى.. إن ثنائية العام/ الخاص، أى تراتبية hierarcly العام/ الخاص هى حجر الأساس فى قهر المرأة»(٩).

فدوى طوقان

ولأن **فدوى طوقان** لم تكتب كل شىء فى سيرتها الذاتية - أى لم تكتب كل الخاص - فقد ظلت علاقتها بالناقد المصرى **أنور المعداوى** فى طى الكتمان. وقد قام مؤخراً **رجاء النقاش** بنشر كل الرسائل (سبع عشرة رسالة) التى أرسلها **المعداوى لفدوى**. وفى تلك الرسائل وصف **المعداوى شعر فدوى طوقان** بأنه شعر «الأداء النفسى»(١٠) وقارب بينه وبين شعر **على محمود طه**. وإذا كانت الشاعرة لم تستطع التغلب على الذاتية الشديدة فى شعرها فقد تغلبت عليها فى سيرتها الذاتية: «لم أفتح خزانة حياتى كلها، فليس من الضرورى أن ننبش كل الخصوصيات»(ص١٠). وهكذا بقيت بعض الفجوات بين الداخلى والخارجى التى تعمدت الشاعرة أن تبقيها على حالها ولم تملأها بالكتابة. وهذا لايتفق مع ما يقوله **سميح القاسم** فى تقديمه لسيرة **فدوى طوقان**: «حين يكتب الآخرون عن الفنان فإنهم يفتحون له بذلك نافذة على ذاته.. أما حين يكتب هو عن نفسه فإنه يفتح الأبواب جميعاً على مصاريعها»(ص٦). لم تفتح **فدوى طوقان** كل الأبواب على مصاريعها، إذ بقيت محكومة بالبيئة التى نشأت فيها وغرست فيها وغرست فيها الإحساس بالعار والخجل من كتابة الذات، «كانت كلمة الحب تقترن فى ذهنى بصورة الفضيحة والعار، فهذه هى الصورة التى طبعتها فى نفسى البيئة المحيطة منذ الصغر»(ص٨٧).

ما قدمته **فدوى طوقان** هو «الجانب الكفاحى»(ص١١) من حياتها وهو الجانب الذى أضفت عليه كتابة السيرة انسجاماً وتوافقاً بسبب التباعد الزمنى. فالماضى تتوافق أجزاؤه من منظور الحاضر. وفى هذا الجانب كان هناك من «لعبوا دورهم فى حياتى ثم غابوا فى طوايا الزمن»(ص٧). كان هناك الأم والأب، الحاج **حافظ**، **إبراهيم طوقان**، **نمر طوقان**، **الشيخة علية**، **علياء**، **زهوة العمد**، **فاروق طوقان**، **مزفيتهام**. معظمهم ذهب مع الموت والبعض ظل باقياً. من خلال التفاعل مع هؤلاء الأشخاص سواء بالسلب أو الإيجاب، تشكلت حياة **فدوى طوقان**، كل لعب دوره ثم غاب فكانت الذات محصلة وجودهم، وكان جزء كبير من ثقافة ووعى الشاعرة يتشكل بهم. ولهذا تمتلأ السيرة بحكايات هؤلاء وحياتهم ورد فعل الشاعرة تجاه أفعالهم. لم

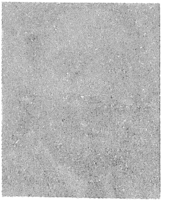
تتمحور السيرة الذاتية لفدوى طوقان حول الذات، بل خرجت إلى الآخر وكتبت سيرته من منظور الذات. وتشكيل صورة الذات عبر وجود الآخر في السيرة الذاتية هو ماتسميه أودر لورد Biomythography(١٢). لقد أعادت فدوى طوقان كتابة ذاتها التي تشكلت في بيئة نابلس وحكايات أهلها، الذات التي كانت «توقاً مستمراً إلى الانطلاق خارج مناخ الزمان والمكان، والزمان هو زمان القهر والكبت والذوبان في اللاشيئية والمكان هو سجن الدار..»(ص١٠).

لم تلتئم الفجوات الحادثة بين الداخل والخارج إلا عندما انطلقت فدوى طوقان خارج مناخ الزمان والمكان، انتقلت من زمان الطفولة/ القهر ومن سجن الدار إلى إنجلترا. مغادرة المكان جغرافياً سمحت للذات وصورتها أن يلتقيا بشكل توافقي: «أحسست بإشراق غريب في داخلي. فرح لا أملك تصويره بالكلمات... إشراقة صوفية تفصلني عن الماضي كله، تمحو عن قلبي آثار الفظاظة والخشونة والقسوة، تطوقني برقى الأمان والسلام النفسي» (ص١٦٧). هذا الانفصال عن الماضي هو الذي ساعد على ملء الفجوات بين الفردي والمجتمعي ولكن هذا الانفصال لم يكن إلا محاولة من الذات للتصالح مع صورتها. ظلت صورة الذات في الماضي تعاود الظهور: «في أحيان كثيرة أجد أن الماضي لم يذهب فقط بمعناه المادي، بل بمعناه النفسي أيضاً... عالم طفولتي فقط هو العالم الوحيد الذي لا يفقد معناه النفسي في داخلي»(ص١٣٦).

بدأت «رحلة جبلية.. رحلة صعبة» بنية كتابة الذات وكشف الجوانب الخفية منها ولكنها كانت رحلة صعبة وكانت جبالها شاهقة وفجواتها متسعة. انتهت فدوى طوقان إلى محاولة التصالح مع الذات في الحاضر مع صورة الذات في الماضي مما يجعل سيرة فدوى طوقان رحلة صعبة بحق. ما بدأ كرحلة للبناء انتهى برحلة للهروب. ماذا كانت تقصد الشاعرة عندما اختارت عنوان «رحلة جبلية.. رحلة صعبة»؟ هل كانت تقصد مسار حياتها أم عملية الكتابة ذاتها؟ ■



سميح القاسم



علي محمود طه

هوامش

١- فدوى طوقان، رحلة جبلية.. رحلة صعبة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٩.

٢- Meredith Tax, **The Power of The word. Culture, Censorship, and Voice.** New york: Women's World, 1995, p.45.

٣- Georges Gusdorf, Conditions and Limits in Autobiography". In James Olney (ed.), Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton: Princeton Uiversity press, 1980, p.33.

٤- Shari Benstock, "Authorizing The Autobiographical". In Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl (eds.) Feminisms. U S A: Rutgers University Press, 1991, P. 1041.

٥- Alice Miller, The Drama of The Gifted child. New york: Basic Books, 1983, p. 101.

٦- Shari Benstock, "Authorizing The Autobiographical", P. 1041.

٧- Ellie Ragland - Sullivon, Jacques Lacan and The **Philosophy of Psychoanalysis.** urbona: University of Illinois Press, 1986,P.27.

٨- Ibid, p.28.

٩- Jane Tompkins, "Me and My Shadow", in **Feminisms**, P. 1080.

رجاء النقاش، بين المعداوي وفدوى طوقان.

١٠- صفحات مجهولة من الأدب العربي المعاصر القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص ٢٨. (صدرت الطبعة الأولى ١٩٧٦).

١١- المرجع نفسه.

١١) Bell Hooks, "Writing Autobiography". In Feminisms, p.1038.

فدوى طوقان

ذاكرة جبلية لوطن سليب

خالد الأنشاصي

قالت فى كتابها «رحلة جبلية رحلة صعبة» لم تتناول فدوى طوقان سيرتها الذاتية بالمعنى الشامل فلم تكشف فى كتابها هذا إلا عما تعانيه بذرة هزيلة فى رحم رملى لتمتطى فروعها الهواء. فهى كما يقول سميح القاسم فى تقديمه لكتاب: شاهد ثقة على الانشطار الهائل بين الحلم الجامح من جهة والواقع المقْعَد من جهة أخرى.

إنه الصراع إذن بين الحياة الحلم والموت الواقع، وهو صراع جدير بدفع فدوى طوقان لتسطير رحلة كفاحها أو صعودها على درج الرمال.

مع احتفاظها بخصوصيات ربما كان لها وهج خاص آثرت أن تطوى عليها زاوية من زوايا قلبها بعيداً عن اشتهاء المتطفلين. ولسنا بصدد تقليب خبايا ذاتها بحثاً عن غموض ما، إنما نريد أن نسير بمحاذاة رحلتها الجبلية الصعبة ولتكن محاولة التخلص من كينونتها قبل مجيئها للحياة نقطة البدء.

فقد انطلقت شرارة الخصام الأولى وربما الأخيرة بين أبويها لمحاولة الأم التخلص منها بعد إنجاب ستة أبناء هم: أحمد وإبراهيم وبندر وفتايا ويوسف ورحمى.. أربعة ذكور وبنتان.

ومع احتكام الأب لزينة الحياة الدنيا، واحتكام الأم المتعبة لحق الراحة، دب الخصام بينهما، وانتصر الموروث على العقل، وجاءت فدوى طوقان إلى الحياة. وليمهد ألم الخصام فيما بعد لمجىء أديبة ثم نمر ثم حنان دون خصام..

ولما كان المجتمع الفلسطينى فى ذلك الوقت - خاصة فى نابلس - أرضاً خصبة لازدهار الخرافة ارتبط ميلادها بأول حادثة نفى يتعرض لها والدها من قبل سلطات الإنجليز، ومن ثم كانت مبعثا للتشاؤم وجلب الأحزان على الآخرين فعاشت طفولتها تحت وطأة الإهمال وحمى الملاريا التى لولاها لظلت أحضان أمها حلما بعيد المنال.

وفى تلك المرحلة المهمة التى تشكل وجدان الطفل كانت فدوى طوقان محطا لسخريات زوجة عمها وبناتها الثلاث، ولم يكن ليخلصها من هذا العذاب سوى الأوقات القليلة التى كانت تقضيها بصحبة (علياء) بنت الجارة (أم حسن) التى كانت تأخذها إلى (رأس العين) حيث تقطن خالتها. تقول فدوى طوقان: «كان الإحساس بالحرية والانطلاق بعيداً عن جو البيت الأثرى المختنق بالمحظورات وبالأوامر والنواهى التى لا أول لها ولا آخر، كان ذلك الإحساس يملؤنى بفوحان الحياة، ففى تلك اللحظات الباهرة - التى تقضيها مع علياء - كان يستولى علىّ نهم حسى لالتهام الوجود وتجتاحنى رغبة الامتلاك، فأتمنى لو كانت تلك الأشكال الحية - الطبيعة الساحرة التى يزخر بها الطريق إلى رأس العين - المختمرة بخميرة الحياة المتفتحة. شيئا يمكن أن أضم عليه راحة يدى أو أن أحتضنه إلى صدرى، أو آخذه معى لأخبئه تحت مخدتى مع أشيائى الطفولية المخبأة هناك».

بالقدر نفسه الذى تمتعت به الطبيعة الفلسطينية - آنذاك - من جمال وروعة وعطاء، كان نصيب فدوى طوقان من الحرمان والهوان. ولم يكن هناك سبيل للخلاص من مخالب السخافات المحيطة بها إلا بالذهاب إلى المدرسة. ولم يكن فى نابلس فى ذلك الوقت أكثر من مدرستين للبنات. (المدرسة الفاطمية) الغربية، و(المدرسة العائشية) الشرقية، وكان أعلى صف هو الخامس الابتدائى.

أمضت فدوى طوقان السنوات الثلاث الأولى فى (المدرسة الفاطمية) وبعدها نقلت مع الصف كله إلى (المدرسة العائشية)، واستطاعت أن تعثر فى تلك الفترة على بعض أجزاء من نفسها الضائعة ولكن ذلك لم يدم طويلا، فقد ماتت معلمتها المفضلة (ست زهرة العمد) ليكون موتها ثانى طرقات الموت على بوابة حياتها بعد موت (علياء) رفيقة الأفراح القليلة.

وعندما وصلت سن البلوغ تعافت تماما من الملاريا وكأن رحيل هزالها كان على موعد مع انبثاق أنوثتها وتغريد الحب لأول مرة فى قلبها الصغير على أنغام زهرة الفل التى غيرت مجرى حياتها تغييراً عنيفاً. بعد أن حرمها (يوسف) أخوها من الذهاب إلى المدرسة. وراح بكل عنفوانه يبحث عن الغلام صاحب زهرة الفل!!

أما هى فانكفأت على نفسها وغيّبتْها جراحها بعد أن علقت زهرة الفل وصاحبها المجهول فى زاوية بعيدة من زوايا قلبها الكسير. حتى عاد «إبراهيم»

أخوها بعد إتمام دراسته بالجامعة الأمريكية ببيروت ليستقر بنابلس ويمارس مهنة التعليم.

كان إبراهيم بالنسبة لها مصحا نفسيا أنقذها من الانهيارات الداخلية. وبدأت علاقتها به تنمو شيئاً فشيئا بعد أن أصبح أستاذها الخاص الذى يعلمها العروض ونظم الشعر، حتى تمكنت من ذلك فى سن مبكرة، وما لبث إبراهيم أن عاد إلى بيروت بعد موافقته على اقتراح أستاذ الأدب العربى **أنيس المقدسى** بالتدريس فى الجامعة الأمريكية.

وراحت فدوى فى تلك الفترة تتحصن بالعزلة من جديد وتكرس الوقت الأعظم من فراغها الثقيل للقراءة فانتهت فى الفترة من ١٩٣١ ـ ١٩٤٠ من قراءة:

(النحو الواضح) و(البلاغة الواضحة) لعلى الجارم ومصطفى أمين و(البيان والتبيين) للجاحظ، و(الكامل) للمبرّد، وأمالى القالى والعقد الفريد والأغانى، وكتب العقاد: (الفصول)، و(ساعات بين الكتب) و(مطالعات فى الكتب والحياة) بالإضافة إلى قراءة أعمال مشاهير الكتاب: **طه حسين وأحمد أمين، ومصطفى صادق الرافعى، ومى زيادة..** وغيرهم. ثم بدأت تكتب الشعر التقليدى، وكانت أولى قصائدها المنشورة قصيدة (أشواق إلى إبراهيم) والتى نشرت فى جريدة (مرآة الشرق).

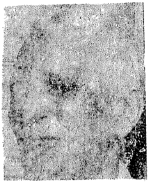
ثم عاد إبراهيم مرة أخرى بعد أن استقال من عمله فى الجامعة الأمريكية، ولكنه لم يعد يبدى اهتماما كبيرا بقصائد فدوى لأنها ذات طابع حزين..

وبدأت فدوى تكتب قصائدها الغزلية وتبعث بها إلى مجلة (الأمالى) حينا وإلى مجلة (الرسالة المصرية) حينا آخر ولما كان الحب يقترن عندها بصورة الفضيحة كانت توقع هذه القصائد باسم (دنانير).

ومع حلول عام ١٩٥٠ (بعد وفاة والدها بعامين) تحاول **فدوى طوقان** استخراج أول جواز سفر لها. وكان عليها أن تعرف تاريخ ميلادها الذى ضاع فى دوامات الجهل والتجاهل فى مجتمع يربط تاريخ المولود بما يصادفه من أحداث لا تنسى.. وأخيرا وقبل أن يلتهم اليأس ما تبقى لها من حيلة تصطحبها



جمال عبد الناصر



عباس العقاد



مى زيادة

أمها لتستخرج لها شهادة الميلاد من أرض الموات (المقابر).

وتأتى المفارقة العجيبة حين يكون القبر شاهداً على الميلاد حيث أستشهد **(كامل عسقلان)** ابن عم أمها وهى لم تزل جنينا ابن سبعة أشهر وذلك عام ١٩١٧.

ومع سقوط فلسطين عام ١٩٤٨ سقط الحجاب عن وجه المرأة النابلسية بعد كفاح طويل للتحرر من الملاءة التقليدية والمنديل الأسود دام أكثر من ثلاثين عاما.

وبدأت رياح التغيير والثورات تهب متزامنة مع إشراق وجه **عبد الناصر** على الأمة العربية خاصة بين عامى ١٩٥٦ و١٩٥٧.

وبدأ انخراطها فى الحياة الاجتماعية ينمو شيئا فشيئا إلى أن أصبحت واحدة من أعضاء (النادى الثقافى المختلط) الذى أسسه الدكتور **(وليد قمحاوى)** مع مجموعة من الشباب الواعد لكى يسد فراغاً ثقافيا واجتماعيا كان يهيمن على نابلس فى ذلك الوقت.

وإلى جانب ذلك كانت محاولاتها الشعرية لا تنقطع خاصة بعد تأثرها بشعر التفعيلة الذى بدأ ينمو فى بداية الخمسينيات على يد **(نازك الملائكة)**.

وظلت على هذه الحال بين القراءة، والنادى وكتابة الشعر إلى أن التقت بـ(فاروق) ابن عمها سنة ١٩٦١.

وبلقاء **فاروق** عاد حلمها البعيد بالإقامة فى إنجلترا عاما أو عامين إلى حيز المستطاع بعد أن وعدها **فاروق** بتسهيل سبل الإقامة هناك فور عودته لإكمال دراسته فى جامعة أكسفورد.

وتحقق الحلم وسافرت **فدوى** إلى إنجلترا فى أواخر مارس سنة ١٩٦٢ لتبدأ رحلة أخرى فى مجتمع لا تعرف عنه إلا

القليل مما ورد ذكـــره فى رســـائل (**فـاروق**) أو ما عرفته أثناء استضافته لها على مدار عشرة أيام انتقلت بعدها للإقامة المؤقتة لدى عائلة (**فـيرنيش**) فـى (**بوديكوت**) إحدى ضواحى بلدة (**بامبرى**).

ولكى تتمكن من تمديد إقامتها فى إنجلترا كان عليها الالتحاق بدورات تعليمية تستطيع معها الحصول على إذن إقامة طويلة، ومثل هذه الدورات متاحة هناك لكل إنسان على مختلف المستويات والأعمار، واستطاعت بالفعل أن تلتحق بدورتين خلال صيف ١٩٦٢ الأولى فى كلية (**كرايس تشيرش**) إحدى كليات جامعة **أكسفورد**، والثانية فى مدرسة (**سانت كليرز هول**) ليغمرها شعور بالتفتح والانتشاء لا يمكن وصفه.

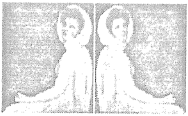
كـانت الدورتان مكثفـتين، فـمن خلالهما أخذت فكرة واضحة عن الحركة الأدبية فى الخـمسـينيـات ومطلع الستينيات.

وبعد انتهاء الدورتين التحقت بمدرسة (**سوان**) القائمة فى شارع (**بامبورى**) أحد الشوارع الرئيسية الكبيرة فى أكسفورد. وفى ١٩٦٣/٣/١٥ تصلها برقية هز فحواها أركان السعادة وأحالها جحيماً ودموعاً فقد مات إبراهيم فـى حادث سقوط طائرة **لإميل البستانى** الخاصة..

وراحت تستجمع الذكريات. ذكريات إقامتها فى القدس مع إبراهيم عـام ١٩٤٠، وعلاقتها الأدبية بالشاعر **على محمود طه** الذى ملأت قصيدته «الجندول» آنذاك آفاق الغناء العربى، ولإعجابها الشديد بهذه القصيدة بعثت برسالة إليه تعبيرا عن إعجابها بالقصيدة، وتفاجأ **فدوى** بما لم تكن تتوقعه. فقد أتبع **على محمود طه** رده عليها بنسخة من ديوانه «**ليالى الملاح التائه**» وقد غمرها الفرح بكلمات الإهداء أياما طويلة. إلى أن عادت إلى نابلس لتتلقى أمراً من بعض أرباب العائلة بقطع أواصر تلك المراسلات الأدبية مع الشاعر المصرى رغما عن خلوصها من كل شائبة.

ومازال نبأ مصرع إبراهيم يلقيها فى دوامة الذكريات التى لا تنتهى ويردها قسرا إلى استرجاع رحلتها الجبلية الصعبة أو صعودها على درج الرمال.

وهكذا تنتهى صفحات الجزء الأول من سيرة **فدوى طوقان** الذاتية ولكن لا تنتهى تجربتها الشعرية الثرية كشاهدة على زمن القحط السياسى والعذابات الإنسانية المتوالية على مدى ثمانين عاما كانت فيها ومازلت **فدوى طوقان** إحدى رموز العطاء الإبداعية الكبرى فى واحدة من أكثر فترات التاريخ العربى احتداما ■



ريمون آرون الكاتب الأخلاقي

أرنو سبير
ترجمة : ك. ص

في صدرت أخيرا السيرة الذاتية لريمون آرون تحت عنوان ريمون آرون كاتب أخلاقي في زمن الأيديولوجيات، بقلم **نيكولاس بافيريز**. وكذلك طبعة جديدة من مذكراته. كما نشرت في الصحف الأسبوعية عدة ملفات تتناول سيرته وفكره، وأذيعت عنه برامج تليفزيونية. فهل أصبح موضوع تحسين صورة العظماء الراحلين مدرجا ضمن الطقوس التي يفرضها المناخ الأيديولوجي السائد في فرنسا؟ على أن الأمر لايتعلق هذه المرة بتحسين صورة كاتب متفرد أو بإضفاء بعض الاحترام على شخصية ما أو بإعادة بناء صورة رجل سلطة مثار بشأنه جدل. فلطالما دافع **ريمون آرون**، الذي كان سباقا في تخيل عواقب نهاية الأيديولوجيات المحتومة، عن كونه مؤرخًا للفلسفة أو مفكراً في الكون في كليته. وهو يعد متفرجا ملتزما على هذا القرن، وهذا في حذ ذاته بكثير.

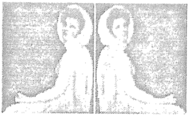
لقد اختار برنامج «قضايا التاريخ الملحة» الذي أذيع في الثالث عشر من أكتوبر عام ١٩٩٣ على القناة الثالثة الفرنسية أن يخصص تلك الحلقة للتحدث عن علاقة الجذب والتنافر بين كل من عالم الاجتماع **ريمون آرون** والفيلسوف **جان بول سارتر** كرمز لمشواري حياة تقاربا ثم تباعدا ثم عادا فتقاربا مرة أخرى. مرحلة دار المعلمين بشارع أولم، والفن المأساوي، ثم بعد ذلك بشهور، اكتشاف فكر الفلاسفة الألمان **إدموند هوسيرل** **مارتن هيدجر**. وبينما اتجه آرون إلى فكر **ماكس ڤيبير** وعلم اجتماع رأس المال، راح **سارتر** يفكر في فلسفة وجودية، تجدد من العقلانية الديكارتية. فأي منهما كان الأكثر فزعا من تصاعد الحركة النازية؟ إنه أمر يصعب الفصل فيه خاصة بعد قراءة السيرة الذاتية التي كتبها **نيكولاس بافيريز**. ففي أثناء الحرب العالمية الثانية كان مؤلف كتاب «مقدمة لفلسفة التاريخ» الصادر عام ١٩٣٨ موجوداً في لندن. بينما بقي مؤلف كتاب «الوجود والعدم» الصادر عام ١٩٤٣ في باريس. كان يقوم بالتدريس بينما يضع الرتوش الأخيرة على كتابه، وفي أعقاب التحرير، أسهما في تكوين مجلة «الزمن الحديث» عام ١٩٤٥.

وفي عام ١٩٦٠، وصف **جان بول سارتر** الماركسية في كتاب «نقد العقل الجدلي» بأنها أفق لايمكن لزمننا أن يتجاوزه، أما **ريمون آرون** فكان قد أصدر عام ١٩٥٥ كتاب «أفيون المفكرين». وقد ضمن الفصول الثلاثة الأول في هذا الكتاب نقدا حول «البقرات المقدسة الثلاث» للصفوة الفكرية في ذلك الحين والمتمثلة في اليسار، والبروليتاريا والثورة. ألم يكتب لاحقا في «ذكرياته» إن «الماركسية لاتجمع معرفة زمننا (...) فالفلسفة من منظور جامعة هارفاد أو أكسفورد هي فلسفة تحليلية وليست إطلاقا

فلسفة ماركسية (ص ٥٨٦). ترى، من منهما استوعب فكر ماركس أكثر من الآخر؟ من سعى تحت مفهوم الالتزام، إلى إدراجه في تاريخ زمننا هذا، أم من تواكب صراعه المناهض للماركسية مع نقد الفكر الدوجمائي الشائع في ذلك العصر؟ من العسير إيجاد إجابة قاطعة لتلك التساؤلات كالتي تميز كاتب السيرة الذاتية التي نحن بصدد التحدث عنها.

مايو ١٩٦٨. ألف آرون كتاب «الثورة المفقودة». بينما اعتقد جان بول سارتر أنه وجد الثورة التي كان يتخيلها أمام سياج رونو بيلانكور المغلق. وأصبح جان بول سارتر نموذج المثقف الجامعي بينما امتدت الـ «دروس الثمانية عشر حول المجتمع الصناعي «لريمون آرون». وقد تناول نظريات البيروقراطية الخاصة بالأمريكي روستو من جديد، حيث تسود بعض الوسائل التي تأخذ، في نهاية الأمر كغايات في حد ذاتها، ومع مناهضته لطموحات مايو ١٩٦٨ جاء رأيه في هذا التيار بأنه «تفجر عابر لظاهرة مناهضة البيروقراطية، في ظل «مجتمع صناعي مازال المستقبل أمامه». وبالنظر إلى الماضي، نجد أن ترجيح كفة الواحد على الآخر ليست بالسهولة البادية.

فهل انصهر المصيران في بوتقة واحدة لينتهي بهما الأمر معا إلى مساندة هؤلاء الذين هربوا من فيتنام المستقلة؟ قبل أخذ هذا الحديث مأخذ الجد، يجب أولا أن نقتنع مع مؤلف كتاب «ريمون آرون، كاتب أخلاقي في زمن الأيديولوجيات» بأن زمننا قد عكس تلك العبارة التي تقول: «من الأفضل أن تكون على خطأ مع سارتر من أن تكون على صواب مع آرون». «فالواقع الآن مغاير لهذا تماما. إذ لابد وقبل كل شيء من إعادة النظر في القضايا المطروحة. فإن لم يكن ثمة أهداف محددة. فلن يكون للأحداث التاريخية كذلك من معنى. أما فكر التحرر الإنساني، فهو الحقيقة المستمرة. ■



بول ريكور بين النقد واليقين

بقلم : كريستيان دولار كومباني
ترجمة : كاميليا صبحي

في سيرة ذاتية فكرية وحوار، يلقيان الضوء على نشأة وترابط المشروع «الأنثربولوجي» للفيلسوف الفرنسي المعاصر **پول ريكور**

من هو الفيلسوف **پول ريكور**؟ وماهي الفكرة الأساسية التي ترتكز عليها أعماله؟ سؤال مطروح منذ عدة سنوات. فما عاد بالإمكان تبين وجه واحد لريكور، بل أكثر من وجه بحيث يصعب إيجاد رابطة مشتركة بينها.

في بادئ الأمر، جذبته الوجودية. وكان أحد مريدي هوسرل. وفي الخمسينيات اقترب مؤلف «فلسفة الإرادة» من الفكر الفرنسي ونظرية تأويل الإشارات على أنها عناصر رمزية معبرة عن الحضارة. وأخيرا مع كتابي «مجاز حي» الصادر عام ١٩٧٥، وخاصة «الزمن والرواية» الذي كتبه مابين عامي ١٩٨٣ و ١٩٨٥ تحول إلى عالم في نظريات اللغة وانفتح على الفلسفة التحليلية الإنجليزية.

وبفضل هذا الكتاب الأخير، ذاع صيت ريكور، ووصل في سن السبعين إلى الشهرة الحقيقية. فهل سعى لاستغلالها؟ إطلاقا، بل على العكس من هذا انتقل نقلة جديدة كان نتاجها تأملات عن ماهية «الشر» في عام ١٩٨٦، ثم تبعتها بعد أربعة أعوام دراسة حول «الذات كشخص آخر».

ومن خلال مجموعة مقالاته الأخيرة التي نشرت تحت عنوان «قراءات» والتي تناولت الفترة مابين عامي ١٩٩١ و١٩٩٤، نستطيع أن نتبين أن هذا الفيلسوف ظل طيلة حياته المديدة يدين دائما في أعماقه بالإخلاص للمبادئ نفسها. ومن ثم، وجب الإفصاح عنها للكشف عن التجانس الكامن في مجموعة الأعمال التي ألفها على مدار مشوار حياته. وقد تم هذا بالفعل على يد **ريكور** نفسه، من خلال عملين يتكاملان إلى حد يصعب معه قراءة أحدهما دون الآخر. وهما يشكلان سيرة ذاتية فكرية، وتأملات وحديثا طويلا مع **فرانسوا عزوفي ومارك دولونيي** تحت عنوان «النقد واليقين».

وتفصح لنا قراءة تلك النصوص عن مفاتيح أعماله، من خلال كشفها لظروف نشأتها. ولنعد إلى عام ١٩٤٥. فعلى حد قوله، شعر **ريكور** من خلال قراءته واكتشافه لظاهراتية الإدراك الحسي لمارلو بونتي، أن أحدا لن يتمكن قط من وصف أفضل لذلك الجزء من عالمنا العقلي الذي يتكون من «التصورات». ومن ثم قرر أن يخصص نفسه للكشف عن الجانب الآخر المتمثل في عالم «الانفعالات». ذلك الجانب الذي لم يلق الاهتمام الكافي على يد **هوسرل**. أو بمعنى آخر، قرر أن يأخذ على عاتقه مهمة دراسة مشروع موسع حول «أصل الإنسان» من الناحية الفلسفية، الأمر الذي ستتناوله وتبلوره لاحقا مؤلفاته. بحيث أن كل كتاب ينطلق من النقطة التي تركها العمل السابق دون تفسير. فعلى سبيل المثال، أوحت إليه مسألة «سوء النية» التي لم يتناولها في كتاب «الإرادة واللاإرادة»

الصادر عام ١٩٥٠ بفكرة كتاب «رمزية الشر» الصادر عام ١٩٦٠. وبدورها أدت مسألة الرمزية إلى قراءات في التحليل النفسي، الأمر الذي تمخض عنه كتاب «دراسة حول فرويد» الصادر عام ١٩٦٥ ثم كتاب «صراع التأويلات» الصادر عام ١٩٦٩.

وبما أنه من الصعب التحدث عن نظرية تحليل الرموز دون الأخذ في الاعتبار طريقة خلق الإشارات في ذاتها للمعاني، فقد عكف ريكور على الفور على دراسة المجاز. ومالبثت تلك الدراسة أن توسعت لتشمل البحث في التقنيات التي تمكن الحبكة بتكوينها من إضفاء المعنى للنص، وخلال هذا البحث، توصل ريكور إلى حدس يقوم على أساس أن للزمن الإنساني بنية سردية شأنه في ذلك شأن الأسطورة أو الرواية. وقد أتاح له هذا الحدس أخيرا فرصة إثارة قضية «الفاعل»، بداية من الفاعل كمتحدث أو راو، ووصولا، بصفة خاصة، إلى مايقوم عليه كيان الفاعل ذاته، بما في ذلك مقتضياته الأخلاقية. تلك هي القضية المحورية التي يدور حولها كتاب «الذات كشخص آخر».

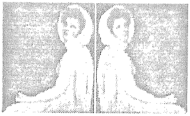
ويرى ريكور أنه ليس بالإمكان فصل مسألة الأخلاق عن القانون أو السياسية. وقد تساءل: ماهو العدل بالنسبة للإنسان في المجتمع؟ وماهو الحكم؟ وقد وجد ريكور صدى لتلك الأسئلة في نظريات جون رويلز ومن ثم سعى جاهدا لإيجاد إجابة لها من خلال كتاب أخير يحمل عنوان «المعقول» تزامن في صدوره مع صدور سيراته الذاتية بقلم أوليفييه ابل الذي أجاد من جانبه التعليق على تلك النقطة في كتاب «الوعد والقاعدة». وفيما يبدو أن ريكور قد اقترب في تلك المرحلة من أسلوب كانط النقدي للحكم، عنه لهوسرل. ولنتذكر في الوقت ذاته أن فعل «الحكم» ليس إلا تعبيرًا عن الإرادة، وبهذا لا يكون ريكور قد ابتعد قيد أنملة عن موضوع أعماله الأولى، أو لنقل إنه عَوْد على بدء.

ولا يعد نص «بعد التفكير» نص مناسبات، كتب بناء على طلب ناشر أمريكي أصدر كتاباً حول الفيلسوف الفرنسي. وإنما هو منشور وبيان حقيقي جاء تعبيرا عن فكرة الأصل الإنساني من الناحية الفلسفية.

فإذا أخذناه من هذا المنظور اتضحت لنا ابتكارية ريكور والصعوبات المرتبطة بأعماله بشكل واسع، فالأنثربولوجية تستلزم وجود فكرة ما عن الإنسان، بينما نجد أنه تم دحض كل فكرة من هذا النوع، من خلال اكتشاف «أبنية» اللغة واللاوعي والمجال الاجتماعي، حيث يتحول الفاعل إلى فعل. وريكور الذي درس اللغويات والتحليل النفسي دراسة وافية، لايجهل هذا. ولعل إجابته ذاتها تنطوي على تعارض، بما أنه يعتقد في إمكانية قبول المنهج البنيوي، مع عدم الاعتراف بالأيديولوجية البنيوية. وهو بهذا يظل يتنازعه أمران: الإنسانية الوجودية من ناحية والعلوم الاجتماعية من ناحية أخرى. وتظل أمنيته العميقة التي تراوده تتمثل في الجمع بين هذين الأمرين «للتفكير من خلالهما معا».

ولكن، هل للفلسفة التوفيق بين ما لا يمكن التوفيق بينهما؟ إنه سؤال تطرحه بصفة خاصة بعض صفحات من كتاب «النقد واليقين». فما من مرة حاول كل من **فرانسوا عزوفي و مارك دى لونيى** دفع ريكور إلى خانة دون الأخرى إلا وأعطى ريكور انطباعا بأنه لايريد الانصياع والعزوف عن تلك التجربة التي تتنازعه. فقد استحوذت عليه فكرة الوصول لحل وسط يستوحى منه تصريحاته السياسية وموقفه المتناقض من الدين. فصحيح أنه ارتضى لنفسه قاعدة تتمثل في عدم خلط التحليل التصوري بالدراسة الدينية، أو ممارسة النقد العقلاني في التعبير عن معتقدات حميمة، فهو يرى أن الله يجب أن يظل بعيدا عن أية أحاديث فلسفية، ولكنه وإن احترم تلك القاعدة، إلا أن القارئ من جانبه يراوده إحساس بأن معتقدات الفيلسوف العميقة، المستمدة من نصوص الكتاب المقدس وعلم اللاهوت البروتستانتي لاتخلو من تأثير في خياراته الفلسفية.

وفي الحقيقة، إنه فيما يتعلق بتلك النقطة، وكما هو الحال بالنسبة لأشياء أخرى، نجد أن مايفسر حيرة ريكور البادية هو أولا وقبل كل شيء أمانته الشديدة. وهي فضيلة قل من يتحلى بها اليوم من المفكرين. ولذلك، لن تأخذه على رغبته الشديدة في البحث عن الأصالة خاصة أنها أصبحت اليوم عملة نادرة. ■



خليل عبد الكريم من الإخوان إلى اليسار

مصباح قطب

النقطة الأولى فى حالتنا الآن تقع عند قبيل انتصاف الأربعينيات، فى هذا الوقت زار حسن البنا، المرشد العام لـ«الإخوان المسلمون»، وزعيمهم الروحى، مدينة أسوان، وألقى خطبة حماسية - كعادته - استغرقت ساعات، وكان من بين منْ فتنتهم الخطبة، الطالب **خليل عبد الكريم**، الذى أصبح إخوانياً متحمساً منذ تلك اللحظة.

النقطة الثانية، تقع عند فبراير ١٩٩٢، عندما أجريت انتخابات لاختيار ٦٠ عضواً للجنة المركزية لحزب التجمع الوطنى التقدمى (اليسارى)، من بين أعضاء المؤتمر العام للحزب، وفاز المحامى والمفكر الشيخ **خليل عبد الكريم**، بثانى أعلى أصوات بين الفائزين.

بين العالمين - الإخوان واليسار - جرت فى النهر أمواج وأفكار واعتقالات!! واجتهادات ومعارك.

ولد **خليل عبد الكريم** فى ٣ يونيو ١٩٣٠، بمدينة أسوان، كان أبوه تاجراً كبيراً، ويمتلك باخرةً تعمل على الخط بين أسوان ووادى حلفا، كما كان يمتلك مطبعة ويصدر جريدة إقليمية باسم «الصعيد الأقصى». الأب كان يكتب الافتتاحيات، أما المحرر فكان **عبد الحميد أبو النيل**، والد **موفق أبو النيل** مراسل «الأهرام» فى أسوان حالياً. كان الأب وفدياً صميماً، وشغل سكرتير الوفد فى مديرية أسوان، كما شغل موقع رئيس الغرفة التجارية بالمديرية. أسوان كانت وفدية فى أغلبها، حتى إن مؤيدى أحزاب الأقلية، كانوا يسمون «الخوارج». والد **خليل عبد الكريم** كان على معرفة وثيقة بكبار قادة الوفد، حتى إن **مصطفى النحاس** زاره فى بيته، لكن زيارةً أخرى، ومن نوع آخر، هى التى ستغير حال «الصبى» **خليل**؛ ألا وهى زيارة **حسن البنا** للمدينة، يقول **خليل عبد الكريم**: كان **البنا** يعرف كيف يخاطب الجماهير.. كان يعرض أفكاره البسيطة بطريقة ساحرة، كان يخطب بالساعات فلا يحول أحد عينيه عنه. الجو الدينى كان سائداً فى مدينتنا وعائلتنا، ولذا وقعت فى أسر **البنا**، وأصبحت إخوانيا.

«الطريف أن والدى، وقد خبر الحياة والناس من خلال التجارة، كان رأيه أن **البنا**......!! وكان يغضب بشدة إذا قارنت بين **البنا والنحاس** أمامه، وكان يصر على أن يأخذ منى ثمن جريدة الإخوان التى تحمل إليه فى المحل، قائلا إنه لا يمكن أن يشارك أبدا فى تمويل جماعة كتلك. تركنى الأب أختار بحرية فى السياسة والتعليم والعمل، رغم أنه كان يتمنى أن أبقى فى أسوان بعد الثانوية، لإدارة أعماله. عندما جئت إلى القاهرة للالتحاق بكلية الحقوق، لم تكن هذه هى المرة الأولى للقاء بالمدينة الهائلة، زرتها مرات من قبل، فى إحداها كنا على متن باخرة أبى عينها؛ وكان يريد إصلاحها فى بور سعيد، فسرنا فى النيل ولم يكن

ثمة تلوث أو إرهاب، كانت أصداء التاريخ والنايات والغموض الفاتن للنيل، ترنّ فى وجدانى طوال الرحلة».

فى القاهرة اندمج **خليل عبد الكريم** فى النشاط الإخوانى بكليته. بلغ من الحماس، أنه شارك وهو طالب بالجامعة، فى «طحن» الأشقياء الذين يشوشرون على أستاذ وقائد إخوانجى هادئ وطيب، هو **توفيق الشاوى**. عندما قتل **حسن البنا**، ظننت أنها نهاية العالم. هكذا يروى **خليل عبد الكريم** الأمر، ويضيف: «عندما تم اعتقال كثير من الإخوان عام ١٩٤٨ لم أكن من بينهم لصغر السن، ولأننى لم أكن قد تم «تسكينى» فى شعبة معينة للإخوان بعد. عاود الإخوان نشاطهم مع مجىء حكومة الوفد عام ١٩٥٠، واتخذوا من بيت **صالح عشماوى** فى شارع صبرى أول مقر لهم، وكان كل مالفت نظرى فى هذا البيت، هو أحاديث المرحوم الشيخ **الباقورى**، العقلانية والمستنيرة، ثم تخرجت عام ١٩٥١ (**دفعة عاطف صدقى**) ورفضت العودة إلى أسوان، كطلب الوالد، لسبب أساسى، هو حيوية المناخ الثقافى فى القاهرة، وافق الأب بشرط أن أنفق على نفسى فقبلت، بيد أنه كان هناك سبب ثان، فقد قيدت بشعبة الإخوان فى باب الشعرية، وبعد قليل أوجد لى الإخوان عملا فى مكتب «الشهيد» **عبد القادر عودة** الذى كان قد ترك القضاء لتوه، وأسس مع محام اسمه **إبراهيم الطيب** (من المنوفية) مكتباً للمحاماة كان يعمل فيه قرابة ١٢ محاميا من الشباب. كانت الأجور ضعيفة، لكن **إبراهيم الطيب** علمنى المحاماة بالفعل؛ وإن كنت عرفت فيما بعد أنه من كبار مسئولى الجهاز السرى للإخوان فى القاهرة!!. كان **عبد القادر عودة** من الشخصيات النادرة، كان عالماً وقارئاً نهماً وموسوعياً. وشتان بين هذا وبين قادة الإخوان الآن، الذين لا يتعبون أنفسهم بالدرس والقراءة. على كلٍ كانت فترة العمل فى مكتب الشهيد **عبد القادر** من أهم وأجمل أوقات حياتى، كنت أشترى الكتب من كل نوع - من على سور الأزبكية - وأقرأ، وبعد الثورة بدأ كثير من كتب الاشتراكية الممنوعة يأتى من بيروت، كنت أحمل كل ذلك إلى المكتب فى ميدان الأوبرا، ومعه مطبوعات اليسار المصرى ومنها مجلة الملايين، وأقرأ. لم ألتفت إلى أن ما أفعله - وفى مكتب إخوانى عتيد - غير طبيعى، إلا حين دعانى الأستاذ **إبراهيم الطيب** على الغداء فجأة، وقال لى: أعتذر اليك - الزملاء شكوّا فى أنك دسيسة شيوعية، فأرسلنا نستفسر من شعبة أسوان، فجاء تقريرهم عنك بما يشرف أى إخوانى.....

عندما بدأ الصدام يدب بين الثورة والإخوان إبان أزمة مارس ١٩٥٤، كان **هنداوى دوير**- محام من إمبابة قد اشترك فى محاولة قتل **عبد الناصر** فى حادث المنشية - يتردد على **إبراهيم الطيب** كثيرا. بعد فترة سألنى **إبراهيم** أن أدبر له لقاءً مع من أعرف من الشيوعيين. كنت قد تعرفت فى ظروف عملى على محام أسوانى يسارى اسمه **جمال الحسينى** (كان صديقًا للكاتب المعروف **عبدالله الطوخى**) وفاتحته فيما طلبه **إبراهيم الطيب** فرحب؛ على أساس أن قادة «الثورة» فاشيست لابد من التعاون لإزاحتهم. تم اللقاء فى كافيتريا محطة السكة الحديد، لكنه لم ينجح لأن **الطيب** طلب من **الحسينى** كشوفًا بأعدادهم وكوادرهم فرفض الأخير».

التحق **خليل عبد الكريم** بالجيش فى يوليو ١٩٥٤، ورغم أنه اعتقل بعد التحاقه، وأودع بالسجن الحربى، إلا أن ابتعاده عن مكتب **عبد القادر عودة** المراقب، أثمر فى أنه لم توجه إليه أية اتهامات. يقول: «فى الحربى شهدت من التعذيب، وتعذبت، بما لم يخطر على فكر (فضلا عن قلب) بشر حتى إننى ظللت سنوات أقول إننى لن أعذب فى الآخرة لأننى حزت نصيبى مبكراً. إن كلمة زبانية لا تنطبق على شخص رأيته كما تنطبق على الباشجاويش **أمين**... وقد قيل بعد سنوات إن هذا الشخص قتل على يد أحد من عذبهم، فكان ذلك مبعث سرور وشماتة فى طوابير الصباح، وكنا نغنى يا «جمال يامثال الوطنية»، التى أنشدتها **أم كلثوم** بعد حادث المنشية... رأيت **عبد القادر عودة** و**إبراهيم الطيب** (أعدما فيما بعد مع آخرين) وآثار التعذيب البشع بادية عليهما، قضيت نحو

خليل عبد الكريم

شهرين وخرجت، وبعد الجيش واجهت مصاعب في العمل كمعتقل سابق.. إخواني، لكن حدث يوماً أن ذهبت لرؤية فيلم «باريس تحترق»، فأوقفني أحدهم فجأة على بوابة الدخول وقال: أحمد بيه صالح عايزك؟ (مسئول شعبة الإخوان في المباحث). احتجزني ساعات في سين وجيم وكيف أذهب إلى السينما كإخواني ورأيي في الفن.. وبعد ذلك تبينت أن **حسين الشافعي** كان في السينما في ذات الحفلة وأن مقعدي - مصادفة - كان خلفه مباشرة، في ١٩٦٥، وكانت السنين قد مضت رتيبة، والشاطر من يسير في حاله، بعيداً عن السياسة، كنت قد تزوجت ابنة عمي «ربة بيت» وأنجبت... كان عام إعدام **سيد قطب**، اعتقلت بسجن مزرعة طرة، فترة أضعاف السجن الحربي وبلا أي سبب.. من يومها عرفت القاعدة التي سخر منها ذات يوم الفنان **عادل إمام**: «أنا اسمي مكتوب؟»، أي قاعدة أن من سجل اسمه مرة لا مفر من أن يعاني أبداً جور البيروقراطية الأمنية في طرة، ورغم أننا لم نعذب كالسجن الحربي، إلا أن العفونة والقذارة و«القرف»، جعلته أقسى كثيراً.. كنا مع عتاة المجرمين.. وكان الأخيرون متميزين في المعاملة، كان معي كمعتقلين دينيين الشيخ **صلاح أبو إسماعيل** و**عبد الصبور شاهين** و**محمد أبو الأنوار** (حاز جائزة فيصل مؤخراً). ورأيت في شفخانة السجن (المستشفى) المستشار **مأمون الهضيبي** كان ساخطاً بشدة لأنه لم تكن له أي علاقة بالإخوان حسب قوله (أنا جيت ليه.. أبويا مرشد وأنا مالي) كان معنا ضمن المحسوبين على الإخوان أناس تجاوزوا ٧٥ عاماً، ورأيت اثنين من العميان. تذكرت أنني رأيت في السجن الحربي مسيحياً اعتقل كإخواني، وكان الضباط يقولون له إنك دققت الصليب على يدك عندما علمت أنه سيقبض عليك.

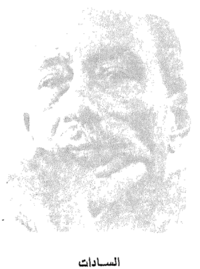
خرجت لأجد مكتبي - كالعادة - على البلاطة، فحاولت العمل ولم يكن لي نشاط عام إلى أن جاء **السادات** وقامت المنابر فالأحزاب فذهبت للالتحاق بحزب التجمع، بعد جولة استطلاعية شعرت فيها أنه هو الأقرب إليّ، ظنني أمين التنظيم - وأنا الملتحي الذي يرتدي جلباباً - تائهاً، وقال لي: حزب **مصر** فوق ياحاج (كان مقراً في مبنى واحد للاتجاهات الثلاثة يمين ويسار ووسط). وشاركت بعد قليل في الدفاع عن المتهمين في أحداث ١٧ و١٨ يناير التي كان **السادات** مصمماً على أنها انتفاضة حرامية!! (وقد بقي في ذهني من المحاكمات واقعة مهمة: فقد سأل المستشار **منير صليب** رئيس المحكمة، عميد مكافحة الشيوعية الحاضر كشاهد: قل لي يافلان، ولو بشكل غير رسمي ما هي صلة اليسار بالدين؟ فقال العميد إنه بكل أمانة لم يضبط، ولم يسمع أن أحداً من قادته، ضبط منشوراً يساريا يهاجم الدين رأي دين - أو يحط من مكانته».

ويواصل **خليل عبد الكريم**: ظللت عضواً عاديا في وحدة التجمع بالدقي، وقد مارسنا نشاطاً سياسياً حياً جمع أستاذ الجامعة إلى البواب، في سلاسة وحرية، (وقد انكمش العمل الآن بشدة)، إلى أن حضرت اجتماعاً لوحدة محافظة الجيزة، في المقر المركزي للتجمع، وقد حضره **خالد محيي الدين**، وكانت أول مرة أراه، تحدث الجميع إلاي، فطلب مني الزميل **لطفي الخولي** أن أتحدث. قلت: أنا كنت إخوانيا من قبل (بوغت الجميع)، وقد لمست أنهم في الإخوان يسيرون على قاعدة عمل ولا كلام وهنا كلام ولا عمل... هناك كل مدرس، كل طبيب، كل محام، كل صنايعي له عمل محدد لخدمة البيئة وربط الناس بالإخوان... ثم كيف نقاطع تجمعات كموالد **الحسين** و**السيدة**؟ لماذا لا نستخلص جوهر القيم المتعلقة بالرموز الدينية ونعرضه، ونعرض على الناس فكرنا وعملنا أيضاً؟. المهم بعد هذه الجلسة رشحت للجنة المركزية للتجمع، ثم بعد سنوات شغلت مقعداً في الأمانة العامة، أعلى هيئة حزبية».

عن التكوين الثقافي والكتابة يقول **خليل عبد الكريم**: «القراءة وشراء الكتب إدمان، يعرف مذاقه لاشك كثيرون كما أعرفه؛ وفي إحدى المرات، ومع حرصي على قراءة المطبوعات الإسلاموية، وجدت كتابة رديئة عن التليفزيون، استفزتني فكتبت مقالاعام ١٩٨٢، أرسلته بالبريد إلى «الأهالي» ثم فنشر في الأسبوع التالي، بعدها توالت المقالات في الأهالي في مجلات مثل «أدب ونقد» و«القاهرة». كان أكثر المقالات إثارة للجدل أربعاً كتبتها بعد رحلة قمت بها إلى أفغانستان عام ١٩٨٥ بصحبة **حسين عبد الرازق** رئيس تحرير الأهالي وقتذاك، و**أمينة النقاش** المحررة اللامعة، اكتشفت هول التزييف الإعلامي الغربي والمحلي في نقل وقائع ما يجرى هناك ودلالاته... وأنا من عادتي ألا أكذب.. وأكره الكذب.. فكتبت لأفضح الذين أسموهم «المجاهدين»، وقد فتحت عليّ المقالات أبواب جهنم.. المحامون في حجراتهم يسألونني: أتهاجم الإسلام ياشيخ؟ أتروج للشيوعية ياشيخ؟

حتى أعضاء التجمع أنفسهم لم يكونوا يصدقون.. والآن وضحت الرؤية للجميع».

الآن أيضا فإن **خليل عبد الكريم** يرى المشهد كالتالي: «ثمة ضغوط رهيبة على صناعة القرار في مصر.. ضغوط تمارسها ٤ فئات أساسية هي الرأسمالية التابعة، والتجارية الطفيلية، والبورجوازية الزراعية، والبيروقراطية والتكنوقراط بأنواعها... هؤلاء هم - تقريبا - صناع القرار، في غيبة الحزب الحاكم الذي لا قواعد شعبية له. لكن مايزيد من تعقيد الأمر حقيقة، في وجه محاولات التغيير، هو أن القوى الأربع السالفة تتخذ من القوى المحافظة الدينية غطاء أيديولوجيا لها، كما ترتكز على شيوع الأمية، لتأكيد مفاهيم - مفاهيمها هي - عن الدين لا علاقة لها بالبحث والاجتهاد، وإنما فقط تخدم مصالحها، ولقد قدمت شركات توظيف الأموال نموذجاً حياً للتلاقي بين الفئات السابقة وبين الغطاء المتمسح في الدين، كما تقدم شركات مثل شركة (.....) لصاحبها المليونير السعودي، نموذجاً في إعلاناتها للبراجماتية الفجة لهؤلاء الناس. قد توجد فروق، قد يعمل فريق على المكشوف وآخر من وراء ستار، لكن هذه هي الصورة العامة، إن أشد ما يحزنني فيها أن أرى كبيراً أو مسئولا يختزل مصر التاريخ والحضارة بقوله: مصر هي كذا (الجامعة الدينية)، في مقابل ما تقدم.. نجد ملايين مصر العارقة الكادحة «الشقيانة»، وهي تكافح كي لا تسقط، وتبحث عمن يدافع عنها. إن اليسار أكثر المرشحين لذلك لكن يعيبه كثرة الكلام وقلة الفعل والرطانة البعيدة عن لغة الشعب». هو **الشيخ - المحامي - السياسي - الإخواني - اليساري** (**خليل عبد الكريم** محام، وفقيه، وسياسي، له طلعة مهيبة! يرتدي الجلباب حتى وهو يقابل رؤساء الدولة والحكومات، لكنه لا يرتديه في المحكمة أو في مكتبه. قاسم مشترك في كل قضايا الدفاع عن حريات الرأي والفكر والعقيدة الأخيرة مثل قضايا: **حامد أبو أحمد** (أستاذ بالأزهر) **ونصر حامد أبو زيد ويوسف شاهين** وفيلمه «المهاجر»، **ومحمود خيّال** أستاذ الأدوية بالأزهر والذي كان قد فُصل بدعوى أنه يدخن في رمضان، بل إنه دافع عن الكاتب



السادات



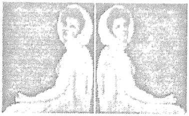
عبد الصبور شاهين

علاء حامد (صاحب كتاب «مسافة في عقل رجل») إيمانا منه بالحرية، رغم أن كتاب المؤلف «رديء للغاية»!

(للشيخ **خليل** ثلاث بنات وولدان: **عبد الكريم** «محام»، **ومحمد** «مرشد سياحي»!، وإحدى البنات مهندسة كمبيوتر، والثانية تعد رسالة دكتوراه عن الشرق الأوسط والثالثة موظفة «بكالوريوس تجارة»، والجميع خريجو مدارس اللغات.

لا يحتاج إلى أن يقول إنه يزهد في المال، فمكتبه البالغ التواضع، في أحد شوارع بولاق الدكرور «العجيبة»، خير دال على ذلك، لقد ترك الشيخ مكتباً في وسط البلد مع شركاء من الإخوان لينتهي من إزعاج عدم التوافق، وكان مستحيلا وهو ابن الميسور، أن يجد عشرات الآلاف التي يتطلبها فتح مكتب في وسط البلد. المكتب المتواضع ترك للشيخ فسحة من الوقت كانت لازمة للتأليف والبحث. هنا نشير إلى كتب **خليل عبد الكريم**.. وجميعها أثارت عليه ثائرة القوى الإسلاموية ومن والاها:

- نظرية الإسلام للعمل والعمال - ١٩٨٧.
- لتطبيق الشريعة لا للحكم - كتاب «الأهالي»
- الجذور التاريخية للشريعة الإسلامية دار سينا ١٩٩٠.
- قريش من القبيلة إلى الدولة المركزية - دار سينا ١٩٩٢.
- الإسلام بين الدولة الدينية والدولة المدنية.
- كتاب مشترك مع المرحوم **فرج فودة ويونان لبيب رزق** بعنوان «الطائفية إلى أين؟»، وآخر مشترك مع **فؤاد مرسي** صدر ضمن أعمال لجنة الدفاع عن الثقافة القومية ■



«سيرة الصبا» لسليم بركات

كنية الذات : الجماعة

كريم عبد السلام

فى السيرة الذاتية فرع من الإنتاج الأدبى شقّ لنفسه طريقاً متعرجة لاتنى تتقدّم وتتسع فى اللغات الأوروبية، بداية «باعترافات» روسو ومروراً «بكلمات» سارتر دون انتهاءٍ بعديدٍ من المؤلفات التى تترى كل آن، وستظل. إذ ذاك، بدأت تواكب السيرة الذاتية، كتابات نقدية تؤسس لها منهجيًا، بوصفها النوع الأدبى الذى يختلط فيه المؤلِّف والراوى اختلاطاً لا إيهام فيه، دون أن يعنى ذلك إخلالا بالتماسك الفنّى المنشود فى كل كتاب أدبى، ومن هنا أيضًا ابتدأت الكتابات التنظيرية حول السيرة الذاتية فى ترسيم الحدود بين كل من السيرة الذاتية والاعترافات والمذكرات، باعتبارها ثلاثة أنواع ملتبسة المنشأ ومختلفة فى مسار التطور، فالسيرة الذاتية انفردت عن المذكرات والاعترافات، بكَوْنها السياق الكتابى الذى يضىء إنجازات كاتب ما، بالأحرى هى تفسر، عبر فعل الكتابة، فعل النسج والتوليف، كيف اندفع الكاتب إلى الكتابة، تشير إلى العالم المنتج للمبدع، والذى عمل المبدع نفسه بعد ذلك على استغلاله، فتصبح السيرة الذاتية أكبر من مجرد حكى فى فراغ لأىٍّ كان، ليست اعترافاً دينياً يسعى إلى الإفضاء بحقيقة مطلقة، أو مذكرات السياسى بدقتها المتناهية فيما يخص الأحداث، دون أن تتخلى تمامًا عن أى من الخاصيتين، الاعتراف والدقة التاريخية، لكنها بالأساس تعمل على إماطة اللثام عن حياة مزدوجة، حياة داخل الكتابة وخارجها، وقد تجلت فى سياق لا يقل فى حبكته وفنيته عن الرواية التخييلية، حبكة وفنية تبرزان اختيار الكاتب لمحطات وأحداث وشخصيات بعينها من وسط سيّال المحطات والأحداث والشخصيات التى مر بها فى حياته. إذن يصبح السؤال: على أى أساس يختار الكاتب ما يسرده باعتباره سيرته، السؤال الجوهرى، بعد اقترانه بسؤال آخر يخص العلاقة التى يمدها كاتب السيرة مع الأنواع الأدبية الأخرى.

فى لغتنا العربية، التى شهدت «تربية سلامة موسى» لسلامة موسى و«الأيام» لطه حسين، و«البئر الأولى» لجبرا إبراهيم جبرا و«أوراق العمر» للويس عوض و«حياتى فى الشعر» لصلاحِ عبدالصبور، وغيرها عديد من السِّيَر الذاتية، ظل الخلط قائمًا بين السيرة الذاتية والاعترافات والمذكرات، كما ساد مفهوم بعينه عن السيرة الذاتية، بوصفها الأوراق التى يدبجها الكاتب عندما ينفد ما فى جعبته، وبالتالى لم يقدّر لها أن تنال من الاهتمام النقدى أو التلقى الواجب ما تحوزه سائر الأنواع الأدبية الأخرى، أو حتى بوصفها كتابات نوعية لا تعكس إفلاس كاتبها أو توقفه عن الكتابة، بقدر ما تعلن انحيازه إلى تقصّى ما قطعه من حياته المزدوجة داخل الكتابة وخارجها، وتأثير كل من الحياتين فى الأخرى.

الرواية والسيرة الذاتية

صلات ووشائج قوية بين الرواية عموماً والسيرة الذاتية، وبين رواية السيرة الذاتية خصوصاً والسيرة الذاتية، تجعل أحد أهم مقومات السيرة هو التخييل الروائى، أو القدرة على نسج الوقائع المختارة من قبل الكاتب فى سياق روائى، مع الحفاظ على العقد بين الكاتب والقارئ، أو على العلامة التعسفية التى تسم كل كتاب بنوعه.

فالحياة التى يهدف الكاتب إلى تسجيلها فى سيرته، تتخلق أساسًا عبر نص أدبى، أنماط ورموز روائية، وكلما كان كاتب السيرة أقدر على الرواية، كان أقدر على تفهم المحطات التى يجب الوقوف عندها فى سيرته كما يكون أقدر على نسج حوادثها وترتيبها وتخيل ما وراء الأسباب والمبررات الظاهرة.

هنا ـ فى سيرة الصبا ـ لسليم بركات ـ يمكن أن نتلمّس نموذجًا مثاليًا للسيرة الذاتية بوشائجها القوية بالرواية، سواءً فى هندستها أو فى انطلاقها من حدث فاصل، روائى السمة، يجمع الكاتب بمعاونته خيوط سيرته، أو فى تلك الكثافة اللغوية والمجازية اللتين تسمان عمله الروائى بعامة، أيضًا فإن المادة التى يعمل عليها الكاتب فى سيرته هذه، هى المادة نفسها محور أعماله الروائية: الأراضى الكردية المحصورة بين شمال سوريا والعراق والحدود التركية.

إذن ما الذى يجعل هذا الكتاب سيرة ذاتية وليس عملا روائيًا؟ هى العلامة التى يضعها المؤلف على غلاف كتابه فتقودنا بدورها إلى حيث يشاء العقد بين المؤلف والقارئ والذى يستمد مشروعيته الوحيدة من إرادة الكاتب، عندها يصير لزامًا على القارئ أن يسلّم بواقعية الأحداث والأنماط والترتيب كما جاءت عليه.

إن تسلسل الأحداث فى «سيرة الصبا» ليس خطيًا، بل هو سديم روائى يعتمد على التنوير المتكرر للأحداث بإشارات ترشد المتلقى وإن كانت مغرقة فى اقتصادها.

الحدث الرئيسى الذى يؤرخ به سليم بركات لسيرة صباه، هو انقلاب حكومة «مجهولة لنا» على حكومة أخرى «مجهولة لنا أيضا»، امتدت آثاره حتى الهامش فى الشمال الكردى، المنسى، مما كان له تأثير السّحر على سكان «الشمال»، إذْ عمت الفوضى، لتعيد تشكيل الحياة فى «القامشلى»: حطم الأهالى مدينة الملاهى، وانقلبت النساء ـ أمهات ـ التلاميذ ـ على المدرس الحزبى الذى يسبّهنّ فقتَلْنَه ثم تتابعت الخيوط تدريجياً بين قراءة الشمال قبل الفوضى أو قراءته كنتيجة للفوضى، لكنما الفوضى حاضرة فى الحالين كمحور للكاتب أو كحدثه الرئيسى و الذى يبرزه المؤلف ويستقرئ على ضوئه شخوصه ومكانه وصعود صباه.

الذات والجماعة

تلعب الضمائر، فى «سيرة الصبا»، دوراً أساسيًا فى الانجراف بالسيرة إلى الحيز الروائى الصرف، فلا تكاد ذات الكاتب تفصح عن نفسها بضمير المتكلم أو الإشارة لنفسها بضمير الغائب إلاّ نادراً، بينما تمضى ذاته ـ طوال السيرة تقريبًا ـ متماهية مع «نا» الدالة على الفاعلين، الأمر الذى تصبح معه «سيرة الصبا» سيرة لمصائر متشابكة فى حزمة واحدة، تتحرك بخطوة جماعية، وليس سيرة ذات تعى اشتباك مصيرها بمصير الجماعة مثلا، فتعمل على رصد هذا التشابك مع الاحتفاظ بالمبادرة للذات الساردة ولعين المؤلف الرائية، دائمًا «نا» الدالة على الفاعلين تقود السرد مقدمة الجماعة على الذات:

«وقد عمدنا ـ نحن الصبية ـ إلى قطع شريط الميكرفون فوق السور، لكن الصوت كان يعود أقوى» ص ٢٣.

«لم تكن مارجو تهمنا ـ نحن الصبية ـ قط، لكننا ظللنا نتفكه ردحًا من الوقت على سروالها الداخلى الصغير... ولم تمض ثلاث سنوات إلاّ وكنا نلهث لهاث كبش صغير، إذْ نتذكر أو نرى سروالا كسروال مارجو ص: ٣٣».

أهو الوعي بالسيرة كسيرة مكان بالأساس، ومن ثم تنقسم حصة الحضور بالتساوى على ما يدور فوق المكان؟ إن هذا التفسير يبدو معقولا أمام توزّع الوجود بين الكائنات بل بين الكائنات والتراب والبحيرة والحجارة والبشر القاطنين المكان مردفين كائناتهم الخرافية كأقران حتميين. ألذلك يتحرك السرد تلقائياً باتجاه الجماعة بوعى كامل من المؤلف، بما يقصد من وراء تدبيج سيرة ذاتية؟

الجماعة كُنية الذات إذن والمكان شاهد على ذلك. على صعيد آخر، هل يمثل التحرك نحو «نا» الدالة على الفاعلين وإهمال ضمير المتكلم منجاةً من الانفراد بتدبيج بطولة صبيانية مبالغ فى نزقها وطرافتها وتبديها مفهوماً فطرياً للقلق وللشر؟ ومن ثم تصبح مشاركة الصبية الآخرين فى دائرة الذات غطاءً سحرياً يمد الذات فى سيرتها بالوقائع والتخيلات التى هى تفسيرات باطنية لوقائع، لم تكن أوان مرورها أكثر من وقائع يومية دونما أفق تخييلى يضيف إليها ويمنحها المقدمات والنهايات والطرافة.

إن التقدم بتاريخ المكان والجماعة على تاريخ الذات المفردة يؤتى ثماره فى هذه السيرة التى تعنى بالتكريس لجماعة مغدورة (الأكراد) بكل ما وسعها من طرائق وأساليب، إلا أنها فى حالة السيرة الذاتية، ورجوعًا إلى العقد بين الكاتب والقارئ، تخل بما يمكن أن يستخلصه القارئ من ملامح شخصية للذات الساردة، فـ «نا» الدالة على «الصبية المحزومين بحزمة الذات مع المؤلف» لم يشاركوه إنجاز عالمه الروائى، والذى يشكل فضاء هذه السيرة ويكسبها أهميتها، بل هو مبرر وجودها أصلا. ثمة جانب مطموس مضحًىً به من وجود المؤلف لصالح الجماعة التى ينتمى إليها، أو

سليم بركات

يدين لها بوجوده، وثمة عنصر آخر يسهم فى تغذية السديم الروائى الذى يقوم بمفرده فى فضاء الكتاب، ألا وهو غياب التعيين، أية حكومة، تلك التى تم الانقلاب عليها من قِبل حكومة أخرى مجهولة أيضا، مما قام عليه تأسيس الركن الأول لهذه السيرة؟ ثمة حكومة توازى السديم الروائى، وثمة حكومة أخرى تنقلب عليها، وثمة «فوضى» فاصلة تدفع المؤلف لإعادة تنضيد عالمه بما قبل الفوضى وما بعدها.

إن تواريخ وأحداث ومعلومات غابت، وكانت ضرورية لتنوير هذا السياق المبهر من الوقائع والحيوات، مما يحيل الأمر برمته إلى النسيج الروائى «لسليم بركات» أكثر ما يحيله إلى العقد الذى تفرضه العلامة على غلاف الكتاب «سيرة».. إذ نلتفت إلى هذه العلامة أو العقد بين الكاتب وبيننا كقراء تبرز أسئلة عدة، حول الشمال الذى يتناوله المؤلف باعتباره تميمة سحرية، أين يقع الشمال تحديداً على خريطة الحدود الكردية المهدرة بين سوريا والعراق وتركيا وإيران، كم تبعد «القامشلى» عن «الموصل» أو «دمشق» مثلا؟ فى أية سنة سقطت «مدينة الملاهى فى أسر الأجلاف وعمت الفوضى»، فى أية سنة أسست «الأوقاف» المسجد الأسمنتى ودب الخلاف بين «الملا أحمد» و «الملا رشيد» وبين «قاسمو» و «عقدكى كشومشو» فى أية سنة قضت «مارجو»

بأيدى أبناء «ميسى» ونفقت الديكة واستنزفت «خنتمة» «أديبو» و «محمد»؟

آلية التّخليق

تنقسم «سيرة الصبا» إلى ثلاثة أقسام [النفير الأول - النفير الثانى - النفير الثالث] مسبوقة بتقديم شعرى كثيف [إيذان] وهو مدخل جامع لخيوط الكتاب، إذْ يتقدم «النزق» علامة على الصبا كحياة وكمفهوم أدبى، يتصدى المؤلف للتعبير بواسطته وفى ضوئه.

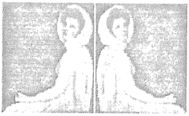
داخل هذه الأقسام الثلاثة، ينزع المؤلف إلى تدويم السرد بمحطاته وأحداثه المتنوعة، وذلك عن طريق تخليق الأحداث من الأحداث فيما يشبه سلسلة من الحجرات تفضى بعضها إلى بعض، فالفوضى التى يؤرخ بها المؤلف كبداية لسيرته، تفضى إلى الحكومة ومديرية الأوقاف والمسجد الأسمنتى بإماميه ومؤذنيه المختلفين، كما يفضى صوت قاسمو المؤذن إلى حُكاية الديكة المريضة وتفضى الديكة المريضة إلى ديكة أخرى متخيلة تكتنز الشحم «كمارجو» ممرضة المستشفى الحكومى، لتبدأ حكاية «مارجو» والتى تحيل نهايتها إلى ابنى «مرادو» وعلاقتهما بـ «بغدى» الكرّاء وبائع الصور العارية.

«وفى الصباحات التالية، حين يتردد صوت قاسمو من مئذنة المسجد مبشرًا بتعب جديد، لاتجاريه ديكتنا، بل ديكة أخرى بعيدة لا يفكر أحد فى فحولتها، وإنما فى قدرتها على اكتناز اللحم كما تكتنز مارجو اللحم فى فخذيها وردفيها.... آه مارجو...» ص ٢٥.

تتخلّق مشاهد الحياة اليومية كديمومة من المفارقات الحادة تتلبّس بعضها بعضاً فى صعود إلى غليان بدائى يهدف المؤلف إلى حصره فى مشهد مركّب من مجموع إشارات متداخلة.

يخدم هذا المركّب الإشارى عنصر الاستيهامى الذى يشكل أساساً حكائياً فى هذا الكتاب وفى عالم سليم بركات الروائى بعامة، فهو يوظف التردد الناتج عن تفسير الحوادث تفسيراً مزدوجاً، طبيعيًا وما ورائيًا، منتجًا التأثير الاستيهامى الذى يمكن اعتباره ضرورياً لاستيعاب الجانب الحلمى والرمزى فى المجتمع الكردى المعزول. هنا - فى سيرة الصبا يشغل «ميرو» حيز «الاستيهامى»، الكائن صاحب الأكباش التى فى حجم الحمير والبغال، بقرونها الخضراء، «ميرو» وأتباعه المتدثرون بالصوف، رجال لاحواجب لهم، خُضْر العيون كقرون الأكباش، «ميرو» الكائن الأشد بطشًا ودموية، عن طريقه يحمَد البطش الأصغر، البشرى والانقلابات والسيول والزوابع والجفاف وضياع المحاصيل فكل هذا الخراب لا يساوى شيئًا إلى جانب بطش «ميرو» الذى يعيد الحياة إلى بدايتها الأولى، «ميرو» يأتى بخرابه العميم وأكباشه ورجاله المندثرين بالصوف، إذا انقضت خمسون سنة دون انقلابات أو صراعات دموية، أو انهيارات، إذن فالترقّب والحزن ليسا نتيجة لسيل عارم أو انقلاب دموى، بل رد فعل لعام مضى هادئاً سلمياً مما يعنى أن المهلة المحددة لقدوم «ميرو» قد نقصت عاماً، قاطنو الشمال يحمدون الله على الجفاف أو السيول أو الزوابع، بل يرجونه دوام السيول والمعارك لشمالهم حتى يتأجل مقدم «ميرو» قدر المستطاع بأكباشه وأتباعه المتدثرين بالصوف!

«سيرة الصبا» الانقلاب اللغوى والسردى وسط هدوء النثر العربى، تعمل بدورها على تأجيل قدوم «ميرو» وأكباشه.■



الكاتبة العربية هل تعترف وهل تكتب سيرتها الذاتية

عزة بدر

* في الطريق إلى الاعتراف:
خطابات كتبتها مى زيادة
وخطابات كتبت إلى غادة السمان!
* بنت الشاطئ «على الجسر»
وفدوى طوقان في «رحلة جبلية .. رحلة صعبة»!
* غادة السمان: لا أريد أن أتبخر فى مزارع السيرة الذاتية! والتحدى مزدوج لأنى أخاف الديكة!
* البيت «وصاحب البيت»
ومفتاح الدخول إلى عالم لطيفة الزيات.
* لطيفة الزيات المرأة التى هجرت قدر الفراشة «وبيت الدمية»!
* لطيفة الزيات تعترف: لا بيت لى»!.
* ١٣ سنة تبحث عن «الباب المفتوح» فتجده فى سجن القناطر!

قالوا يقولون إن المرأة كثيراًما تتحدث عن نفسها، مولعة بالثرثرة، فهل يؤهلها ذلك لكتابة أدب البوح أو الإفصاح عن سيرتها الذاتية؟ وخصوصاً إذا كانت كاتبة تملك وضوح البيان، وعذوبة الأسلوب ؟.

وماهو تاريخ اعتراف المرأة فى الأدب؟، أو ماذا نعرف عن سيرتها الذاتية كلون من ألوان الأدب العزيزة والنادرة؟!

ربما نجد شبهة اعترافات فى كتابات أو خطابات الأديبة اللبنانية مى زيادة، وفيما تبقى من رسائلها فى يد مؤرخى الأدب، خطاباتها لخليل جبران، أو خطاباتها لأحمد لطفى السيد ولكن ما هو نصيب المرأة من أدب الاعتراف؟ تواجهنا فى تحديد ذلك مشكلة تقف عقبة فى طريق ازدهار أدب السير الذاتية سواء بالنسبة للمرأة أو الرجل.

فيقول صلاح عيسى الكاتب والأديب المصرى «يعزف الأدباء والساسة العرب عن كتابة سيرهم الذاتية بنفس الصراحة والصدق اللذين كتب بهما «جان جاك روسو» اعترافاته، بل إن بعض الذين اعترفوا فى مذكراتهم ببعض عيوبهم تعرضوا لعواصف من الهجوم، تتخذ من صدقهم ذريعة للهجوم عليهم والتنديد بهم ولذلك فكاتب السيرة الذاتية يحرص على أن يقدم نفسه للآخرين فى الصورة التى تكفل رضاءهم عنه بصرف النظر عن حقيقته حتى أصبح ذلك قاعدة عامة يقننها المثل الشعبى الذى يقول «كلْ ما يعجبك والبس ما يعجب الناس»، مما أدى إلى حالة من النفاق الاجتماعى، تفسر كلا منا على أن يظهر فى القالب الاجتماعى العام نفسه وتصادر حقه الطبيعى فى أن يختلف عن الآخرين».

إذن فالقيود الاجتماعية على حرية الأديب فى البوح قيد شديد الوطأة على كتاباته الذاتية، وبالتالى ستكون القيود الاجتماعية أشد وطأة على اعترافات المرأة أو على الأقل ستحد كثيراً من اقبالها على كتابة أدب السيرة الذاتية.

ورغم ذلك فإننا نجد بعض السير الذاتية، وهى أعمال قليلة ونادرة كتبتها

المرأة العربية الكاتبة والشاعرة، فتطالعنا المكتبة العربية بسيرة حياة الشاعرة الفلسطينية **فدوى طوقان** والتى كتبتها تحت عنوان «رحلة جبلية.. رحلة صعبة»، وكذلك مذكرات الشاعرة المصرية **جليلة** رضا، وقصة حياة **بنت الشاطئ** وهى أديبة مصرية شهيرة والتى صدرت منذ عدة سنوات تحت عنوان: «على الجسر». وتعتبر السيرة الذاتية للأديبة المصرية **لطيفة الزيات** هى أحدث السير الذاتية التى كتبتها المرأة الأديبة فى تاريخنا الأدبى المعاصر إذ صدرت فى التسعينيات تحت عنوان: «حملة تفتيش ـ أوراق شخصية».

ومع ذلك لم تبلغ المرأة العربية فى كتابة سيرتها الشخصية ما بلغته الأديبة الأوروبية، والتى سبقت المرأة العربية إلى كتابة السيرة الذاتية، وتعد أشهر كاتبة فى هذا المجال، هى الكاتبة **چورج صاند** ـ وهو الاسم المستعار للبارونة **أورور دى دودفان** ـ التى كانت من أشهر كاتبات فرنسا فى القرن التاسع عشر. وأصدرت **چورج صاند** سيرتها الذاتية تحت عنوان: «قصة حياتى» عام ١٨٥٥ وأحدثت دوياً فى وقتها ومازالت رسائل **چورج صاند** إلى الكاتب **فلوبير** تثير الكتاب والمؤرخين المعاصرين، فترجمت هذه الرسائل مؤخراً، وقامت بترجمتها **باربرا بريى** وهى ناقدة معروفة ـ كما تعد من أهم المترجمين من اللغة الفرنسية إلى اللغة الإنجليزية ـ وقد ترجمت (**باربرا بريى**) بالاشتراك مع الكاتب الأمريكى (**فرانسس ستيفمولر** الرسائل الكاملة المتبادلة بين **چورج صاند وجوستاف فلوبير** مما سيكشف أبعاداً جديدة فى سيرة حياة الأديبة الفرنسية ذائعة الصيت **چورج صاند**. بل إن المتطلع إلى قراءة هذا النوع من الفن الأدبى لابد من أن يجد فى تاريخ الأدب الغربى عديداً من السير الذاتية التى تتميز بالتنوع والخصوبة مما يجعلها من أغنى الكتب بالتجارب الإنسانية، ومن السير الذاتية التى كتبتها نساء اشتهرن بسبب كتابة هذه المذكرات، ما كتبته (**مارى بشكر تسيف**)، وهى فتاة أكرانية أصيبت بداء الصدر، وخطت أروع وأغرب حياة نفسية عاشتها هذه الفتاة التى حلمت بالمجد وعاشت من أجله واتخذت من كل شىء صغيراً كان أو كبيراً موضوعاً للتأمل والتحليل، وقصت على الناس التاريخ الكامل لامرأة بكل أفكارها وآمالها، وما عانته من خيبة وأمل وما أدمى قلبها من خسة بعض الناس، ولؤم طباعهم، وما نعمت به من جمال واستشعرته من مباهج وأحزان.

فإذا عدنا ثانية إلى محاولة الكاتبات العربيات المعاصرات، وموقفهن من كتابة سيرتهن الذاتية، فإننا لا نلبث أن نتساءل.. هل كتبت **غادة السمان** ـ وهى كاتبة عربية جريئة لها أسلوبها المميز النفاذ ـ سيرتها الذاتية أو حتى حاولت؟..

وتجيب **غادة السمان** عن هذا السؤال، فتعترف بأنها منذ سنوات وهى تقوم بعمل رواية تدور أحداثها فى دمشق وتكون صياغة روائية لسيرة ذاتية كتبتها بأكملها كتابة أولى، ولكنها لم تشعر بالراحة لسبب غامض! فلم تنشرها وتركتها، وتعود إليها بعد عامين فتقول: «وفشلت فى أن أستوعب سيرتى وأتخطاها تماماً وأدركت أن أصعب أنواع الكتابة هى الصياغة الروائية للسيرة الذاتية على العكس تماماً مما يتوهم المرء، تتبخر فى مزارع السير الذاتية!» ورغم ما يقوله نقاد الأدب عن الصياغة الروائية للسيرة الذاتية والتى تخرجها من اطار السيرة الذاتية إلى عوالم القص والرواية حيث للقصة الروائية بناء فنى يضيف إليه الفنان عناصر فنية أو يحذف، مما يجعل العمل الأدبى يبتعد بكثير عن السيرة الذاتية كفن، وأن هذه الأعمال الأدبية تستخدم كشواهد فقط أو إلى جانب السيرة الذاتية نفسها.

فلماذا لاترى **غادة السمان** فى كتابة السيرة الذاتية فناً؟ أو تخشى أن تضيع الرواية فى مزارع السير الذاتية كما تقول؟، ولماذا تبدو كسمكة هاربة من بحيرة عذبة قد تجلوها لنا أكثر وأكثر؟!، رغم أنها صاحبة أول محاولة جريئة لكاتبة عربية فى نشر الرسائل التى كتبها إليها الأديب العربى **غسان كنفانى** والتى أحدثت ضجيجاً فى الأوساط الأدبية.

وتبدر غادة السمان رؤيتها هذه فتستند إلى قول (**بليز باسكال**) إذ قال: «كل ما يكتبه المؤلف لإمتاع نفسه

لاقيمة فنية له»، وهى تريد تجاوز الحقيقة اليومية الى الحقيقة الروائية بحيث تنتقل من ذاكرتها الشخصية إلى المطلق، وتضيف: «إن التحدى بالنسبة لى مزدوج، بوسع أى أديب رجل عربى أن يسترخى فى مقعده، وينفث دخان سيجارته ويعلن أنه يكتب صياغة روائية لسيرته الذاتية، أما إذا فعلت المرأة ذلك فسيتعالى النقيق ويغضب بعض ديكة النقد صارخين هاهى ذى كاتبة أخرى تكتب «أدباً نسائياً»، فازدواجية المعيار النقدى تجعلنا نحلل للرجل الأديب ما نحرمه على المرأة الكاتبة».

فهل تخشى **غادة السمان** حقاً ديكة النقد؟! ومع ذلك فلقد تجاوزت بعض السير الذاتية التى كتبتها المرأة العربية بعض هذه القيود ويتجلى ذلك فى سيرة حياة الأديبة المصرية **لطيفة الزيات** والتى أصدرتها فى التسعينيات تحت عنوان: «حملة تفتيش - أوراق شخصية».

ولطيفة الزيات التى ولدت عام ١٩٢٣ هى إحدى الشخصيات المتميزة بالإبداع وقوة المواجهة فلها أعمالها النقدية والأدبية وإسهاماتها فى مجال الحياة الفكرية وقد خاضت **لطيفة الزيات** تجربة الكفاح الوطنى، فانتخبت فى عام ١٩٤٦ - وهى طالبة - سكرتيراً عاماً للجنة الوطنية للطلبة والعمال فى مصر، والتى نظمت وقادت انتفاضة ١٩٤٦ الشهيرة ضد الاحتلال الإنجليزى، كما خاضت **لطيفة الزيات** تجربة السجن القاسية لاختلافها مع سياسة الرئيس السادات، فتم اعتقالها عام ١٩٨١، ولذلك فإن تجربة **لطيفة الزيات** الحياتية تجربة غنية وفريدة لأنها يمكن أن تضع أيدينا على تجربة امرأة ذات فكر مختلف العواطف التى قد تجد لها متسعاً فى كتابة السيرة الذاتية.

ورغم هذا الاختلاف والتميز فى سيرة حياة **لطيفة الزيات** فإننا نلمح

أيضًا البعد الانسانى شديد العمق فى سيرتها (أوراق شخصية)، فهى تبدأ سيرتها كما بدأت **الخنساء** فى رثاء أخيها، وهى تجربة شعرية يبدو أنها عميقة فى أوصال المرأة العربية، إذ نجد أصداء لها فى مذكرات **فدوى طوقان** الشاعرة الفلسطينية التى كان يمثل بالنسبة لها - أخوها **إبراهيم طوقان** كل الحماية والفهم والحنان.

إن **لطيفة الزيات** مثل **الخنساء** و **فدوى طوقان** وغيرهن، استشعرن عمق رابطة الأخوة والدم، وصورت مشاعرهن الرهيفة ذلك الدور العميق للشقيق المتفهم فى شخصية المرأة المبدعة، فإبراهيم **طوقان** - وهو الشاعر - قد شجع **فدوى طوقان** على كتابة الشعر فى خضم حياة اجتماعية صعبة وقيود شديدة الوطأة.

وشقيق **لطيفة الزيات**، بحنانه عليها وتوجيهه لها أيضًا، قد أثر فى حياتها، بل إن سيرتها الذاتية لم تكتب إلا فى وقت احتضار أخيها، وكما تفجرت والتمعت شاعرية **الخنساء** فى وصف أخيها **صخر**، وتفجعها لموته، تفجرت السيرة الذاتية **للطيفة الزيات** وأخوها يحتضر، فنراها تقول فى سيرتها الذاتية:

- «أخى يحتضر أجلس لأكتب، أدفع الموت عنى فيما يبدو أنه سيرة ذاتية لا يكتب لها الاكتمال، يموت أخى فى مايو ١٩٧٣ وتتوقف معه سيرتى الذاتية»،هكذا كتبت عام ١٩٧٣ - لتخرج سيرتها الذاتية فى التسعينيات!، لقد ارتبطت كتابتها فى

تلك اللحظة بأخيها، تبدأ مع أنفاسه التى تذوى، وتنتهى مع وفاته، فتتوقف الأديبة عن كتابتها لهذه السيرة التى كانت تخشى ألا تكتمل.

ولأنها اكتملت، نتحدث عنها، إنها حملة تفتيش على أوراق **لطيفة الزيات**، حملة تفتيش إبداعية فقط.

الجانب الإنسانى فى أوراقها الشخصية:

تركز لطيفة الزيات على تأثير هذا الشقيق الذى توفى على حياتها، فتصف هذه اللحظة بعمق يضفى على مذكراتها طابعًا إنسانيا يميز السيرة الذاتية، لأنها تتناول الآخرين الذين أسدوا أعمالا طيبة أو كان لهم تأثير قوى فى حياة صاحب السيرة فتقول: «تحلقنا أنا وأخى وأختى، نحن الثلاثة حول السرير نسأل أخى **عبدالفتاح** المغمض العينين، إن كان يريد شيئًا، وفتح عبد الفتاح عينيه واستقرت نظرته صافية حنوناً راضية، طويلا على الواحد منا بعد الآخر وهو يقول: شكراً.. شكراً. وانكفأت على طرف سريره، أقبل يده لحظة عاود إغماض عينيه أشكره على الأخوة، على الأبوة، على الرفقة، على التعليم، على التوجيه، على كل شىء، ونظر هو إلىّ نظرة عاتبة محتفظاً للنهاية بقدرته على التحكم فى ذاته بهدوئه، بجلاله، بسخريته.

وأقفل عينيه للمرة الأخيرة وهو يقول مشيراً بيده إشارة تتجاوز من فى الحجرة إلى من فى خارجها: «شدوا حيلكم»».

ويبدو هذا الحدث فى حياة **لطيفة الزيات** مفجراً لمشاعر أخرى وأحداث عديدة، فكأنه كان النور الكاشف الذى تتجمع من حوله مجموعة من الذكريات والأحداث العامة والخاصة التى أثرت فى وجدان صاحبة السيرة، فتستدعى مشاعر حزنها على أخيها إحساسها بالفقد

والوحشة، فتتوالى على حياتها الأحزان، تفقد أعزاءها، يداها تتهاويان مقهورتين على حافة الحفرة بعد الحفرة، تخشى فقد الأعزاء، والأعزاء فى حياة **لطيفة الزيات** ليسوا الأشقاء فقط وإنما أيضًا بعض الشخصيات العامة الذين كانوا وظلوا فى ضمير الأمة والمجتمع أعز الأعزاء فتستدعى الأحزان **لطيفة الزيات** لتشيع - بعد شهور من وفاة أخيها - طه حسين، فتقول: «وأنا أشيع **طه حسين** شعرت أنى أشيع عصراً لا رجلا، عصر المفكرين الذين عاشوا ما يقولون وأملوا إرادة الإنسان حرة على إرادة كل ألوان القهر، وارتفع صوت الطلبة على كوبرى الجامعة أثناء الجنازة يتردد بنشيد «بلادى بلادى»».

ذلك هو النور الكاشف الذى تلتمسه ذكريات صاحبة السيرة، فتلتف حوله، تضيق حلقاته حتى تجد مخرجًا، وتتسع الرؤية بعد أن ضاقت فلا تقف الكاتبة كما وقفت الخنساء شعرها على رثاء أخيها، ولكنها تجاوزت الحدث الشخصى إلى الأحداث العامة والتى كانت دائمًا مركز الدائرة الذى تنطلق منه وإليه وحوله سيرة حياة الكاتبة.

«البيت، ولطيفة الزيات:

البيت وتر حساس فى منظومة موسيقى أى امرأة، فكيف تراه المرأة الأديبة؟! وما مدى تأثيره فى حياتها، ونجد هذا التأثير واضحًا فى اعتراف **لطيفة الزيات** فتقول:

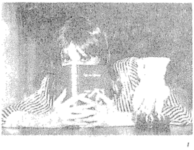
إن البيت القديم قدرى وميراثى - أى بيت أبيها - وكان بيت سيدى بشر صنعى واختيارى - بيت زوجها الأول - وربما لأن الاثنين شكلا جزءاً لا يتجزأ من كيانى وربما لأنى انتميت إلى الاثنين بنفس المقدار ولم أتوصل إلى ترجيح أحدهما على الآخر ترجيحًا نهائيًا اختل سير حياتى».

- نعم إلى هذه الدرجة، كان البيت عنصراً مهمًا فى حياة **لطيفة الزيات** كامرأة، ولكن كيف يكون الانتماء إلى بيت الأسرة وبيت الزوج بالمقدار نفسه مؤثراً بالسلب على حياة هذه الأديبة؟!.

إن هذا له خصوصية عند لطيفة، إنها تعترف بأن عدم الاستقرار كان له تأثير عليها فتقول: «فكل مسكن من المساكن حتى السجن من بينها وحتى



فدوى طوقان



غادة السمان

تلك التى كان لابد أن أغيرها كل ليلة، خرجت بالكثير، وتركت الكثير من هذه الشخصية الدائبة التغير التى كانت والتى تكون، ولكن الغريب أنى حين أفكر فى البيت بمعنى البيت تندرج كل هذه المساكن فى ذهنى مجرد منازل وتتبقى حقيقة ألا بيت لى».

فلماذا كان هذا الصراع فى الانتماء بين البيتين؟ بيت أبيها يمثل بالنسبة لها الدفء المستريح، والأمن يزول معه كل خطر، فور أن تضع رأسها على وسادتها وتلقى بسمعها إلى حكايات جدتها الآمنة المسلية حتى تهدأ وتدخل فى شرنقتها الدافئة حيث لا صراع ولا خوف.

ولكن شخصية الأديبة المتطلعة الراغبة فى إثبات الوجود واقتحام الخطر حتى ولو كان الدخول فى خضم الصراع ضد الاحتلال الإنجليزى، أو إبراز اختلاف وجهة النظر السياسية، كل ذلك كان له بذور شخصية، هذه الأديبة منذ الصغر، فرغم إحساسها بالدفء والأمان فى أرجاء البيت القديم (بيت أبيها)، فلقد كانت تضيق فى طفولتها بالمحاصرة والتعنيف، فهى تريد أن تصعد إلى سطح البيت طفلة تضحك وتغنى دون أن تحاصرها أصداء ضحكها وغنائها وحوائط البيت القديم تردد صداها ودون أن يسمع هذا الضحك وهذا الغناء أحد فى البيت فيزجرها تقول: «فى السطح أقفز وأنط الحبل وقفزاتى تعلو الواحدة بعد الأخرى حتى يكاد رأسى يطاول السماء ولا أحد يرانى أو ينهانى، فى السطح لا يرتد إلىّ صوتى يحمله الريح ويطوف به المدينة وأنا ألمح منها جزءاً أكبر وأكبر، وقفزاتى تتعالى وأنا أنط الحبل وحين أبلغ قفزاتى أعلى مستوياتها وألمح النيل أجد نفسى أتغنى بعنوة طفولتى المفضلة: «يامصر ماتخافيش/ ده كله كلام تهويش/ إحنا بنات الكشافة/ وأبونا سعد باشا/ وأمنا صفصف هانم».

كان الاحتلال الانجليزى جاثماً على أرض مصر، وكان الكل يتغنى بكفاح **سعد زغلول، وصفية سعد زغلول** زوجته، وشكل هذا أغنيات الشعب وأناشيد الأطفال، وصهر فى بوتقته وجدان هذه المرأة الأديبة التى اشتعلت جذوة حماسها وعاطفتها الوطنية منذ الطفولة، فكان مجرد صعودها إلى سطح البيت مغامرة لمحاولة الصعود إلى اتساع الرؤية، من جدران البيت القديم إلى ملامح دمياط مدينتها، ومن خلال مدينتها تتعرف على مصر، تراها وتسمع نبضاتها، تتجسد لها فى كل ما أحبت.

وفى هذه اللحظة استطاعت لطيفة الزيات الطفلة أن تسلم **للطيفة** الشابة القدرة على الاختيار فكان زواجها من شاب مناضل أسهم معها فى مكافحة الاحتلال فى الفترة من ١٩٤٨، ١٩٤٩، ولكن هذا الشاب اعتقل بسبب نضاله بعد مطاردات البوليس السياسى قبضة الاحتلال الانجليزى التى أحكمها على الشباب والمثقفين فى هذه الفترة، وبعد اعتقال زوجها مدة سبع سنوات، كان انفصال بينهما. ولا نجد فى مذكرات **لطيفة** أسباباً واضحة لهذا الانفصال وإن كنا نجد أصداءه فى صياغة روائية فى روايتها «صاحب البيت» والتى صدرت بعد كتابتها هذه السيرة الذاتية. فيبدو أن عدم الاستقرار الذى عاشته فى ظل الزواج جعلها تحن إلى دفء واستقرار البيت القديم (بيت أبيها) وأن فى أعماق وجدانها تلك الطفلة الصغيرة التى اشتاقت للاستقرار ولحياة الدعة وحكايات الجدة، فعادت إلى البيت القديم متعبة، منهكة، وقد استيقظت فيها أحلام المرأة بالبيت والاستقرار فما لبثت أن لبّت هذا الداعى عام ١٩٥٢ وتزوجت للمرة الثانية، وكان زواجها هذه المرة من الدكتور **رشاد رشدى**. كانت تبحث عن البيت والدفء حتى فى أحلامها وتسجل هذا فى مذكراتها فتقول: «فى حلمى، كنت أجد

الكاتبة العربية

نفسى ليلياً فى فندق غاية فى الفخامة والاتساع والارتفاع أو فى سفينة ينطبق عليها نفس الوصف حافية أحاول أن ألف وأدور سعيا للعودة إلى غرفتى، وأطرق متعثرة ومستميتة ممراً مشابهاً بعد ممر من الممرات المتعددة المتشابهة، ولا أجد أبداً غرفتى وأستيقظ من النوم وأنا على حافة السطح أوشك على السقوط فى هاوية البحر».

إن هذه المشاعر التى سجلتها **لطيفة الزيات** هى نفسها أحاسيس المرأة الوحيدة التى فقدت رجلها سواء بالطلاق أو بغيره، إنها المرأة الوحيدة - حتى ولو كانت مناضلة سياسية - التى تشعر بأن الحياة تحتاج أن يسير فيها اثنان معًا، صعبة هى الحياة بلا صحبة، أن يسير الفرد يهز ذراعيه فى الهواء ألا يمسك بذراع آخر بجانبه!، بالحب والصحبة والبيت الآمن كانت تحلم مثل أى امرأة وحيدة، ولكن كان زواجها الثانى يمثل تناقضًا حادًا لم تدركه **لطيفة** الا بعد وقت طويل استمر سنوات طويلة، فلقد استودعت المرأة فيها هذه الوثبات وحياة التطلع إلى معانقة الخطر الذى جربته فى كفاحها ونضالها مع لجنة الطلبة والعمال إبان الاحتلال الانجليزى لمصر، واكتشفت أنها لم تجد نفسها أبداً إلا فى حياة النضال والتى هددها أو أوقف مسيرتها اعتقال زوجها الأول، لقد صارت المقارنة فادحة فى عين المرأة التى خاضت تجربتى زواج، فزوجها الأول كان شريك كفاح ونضال، مغامراً، معانقًا للخطر، اشتركا معًا فى الميول والفكر، ولكن زوجها الثانى نموذج مختلف، صحيح أنه كان مثقفًا، من الذين أسهموا فى حياة النقد الأدبى فى مصر برؤى وآراء، ولكنه كان من أنصار الانحياز للفن من أجل الفن، أو الأدب لجماليات الأدب نفسه، كان ينادى بأدب اللامعقول فى مجتمع كان فى أمس الحاجة إلى الواقعية، وفى فترة كان شديد الاحتياج إلى من يصور همومه ومشاكله. كان تاريخه الأدبى معروفًا، وانحيازه لكل ما هو جميل معروف أيضاً، ولكن منهجه الفكرى لم يكن يتوافق مع فكر **لطيفة** ورؤاها، ففى الوقت الذى كان يتحدث فيه إليها عن وجهها الجميل، كان كل كيانها يتلمس درباً إلى مغامرة كتابة روايتها الأولى «الباب المفتوح» - وهى فى هذه الرواية تصور الإنسان عندما لايجد نفسه حقًا ولا يستعيدها متكاملة إلا إذا فقدها بداية فى كل أكبر من فرديته الضيقة - وكان زوجها الثانى فردى مغرق فى الذاتية، فكانت روايتها «الباب المفتوح» هو الباب الذى يتيح الرضا بحق عن الذات لأنه باب الانتماء إلى المجموع، إلى الكل فعلا وقولا وحياة، هذا ما كان يعتمل فى نفس سيدة مناضلة، تزوجت من رجل أيقظ فيها المرأة والأنثى، ولم يمسس أفكارها، لم يلتق الاثنان على فكرة أو فى حوار، كان كل منهما منفصلا بأفكاره عن الآخر، ورغم ذلك حاولت هى أن تتشبث بالبيت، إن حنينها للبيت وللأسرة وللدفء عميق، ورغبتها فى تحقيق التوحد الكامل مع الآخر، تلوح لها مثل شاطئ مستحيل فى ظل رجل بدا عاشقًا لذاتيته، آسراً للمرأة التى تزوجها، وكانت مناضلة - فأصبحت أكثر اهتماماً بزينتها وأناقتها ومساحيقها وعطورها ففقدت الخط الأساسى لفكرها، إذ طغت الأنثى على المرأة المفكرة.

دفنت أحلامها بالتوحد فى حفرة هذه التناقضات، استكملت دراستها

العالية، دفنت صراعها فى كتابة رسالة الدكتوراه، أصبحت مثل فراشة سجنت نفسها بنفسها فى كتاب وأغلقت دفتيه، ثلاث عشره سنة وهى فراشة أسيرة فى كتاب!، هكذا رأت، وهكذا أن تخرج الفراشة من شرنقتها لتثور على نمط حياتها، لقد تمردت مثل بطلة إبسن على «بيت الدمية»، وأصرت على الانفصال، ولكن زوجها المثقف كان عاشقًا لذاتيته، أبى أن يتصور إصرارها على الطلاق، يتصور أنه هو الذى صنعها قال لها: «ولكنى صنعتك!» - هذا هو رده الوحيد على طلبها الانفصال - ولكنه بطلة إبسن تمردت على «بيت الدمية»، أدركت فى لحظة أن كل مسكن، حتى السجن جعلها تلك المرأة الدائبة التغير التى كانت والتى تكون، جعلها تفكر فى معنى البيت فتتدرج كل المساكن فى ذهنها مجرد منازل، وتبقى حقيقة «ألا بيت لى»!.

ورغم ذلك فها هى ذى تعود جريحة إلى البيت القديم (بيت أبيها) راغبة فى التقوقع والانكماش؛ فى الدخول إلى الشرنقة تقول: «حسبت فى فترة زيجتى الثانية من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٥ أنى انتهيت من ذلك الصراع الذى ينحسم رغم على لصالح البيت القديم وكنت أيضًا واهمة، فما زال بيتى المطل على البحر فى «سيدى بشر» حيًا فى حياتى». ونستطيع أن نفسر ذلك بأنه البيت الذى وجدت فيه نفسها، الفكر المشترك، الكفاح ومغامرة النضال، اتصال ما هو شخصى وذاتى بما هو عام، البيت الذى كان بابه مفتوحًا فأطلت منه على مجتمعها وناسها وقضاياها الفكرية التى شكلت جوهر إنسانيتها وتجربتها السياسية والفكرية.

لقد ظلت لطيفة الزيات سنوات وهى تبحث عن الباب المفتوح، وها هى ذى تجده فى كتاباتها، المعبرة عن العام والخاص الذى اقتنعت به وهو مشاركة الجماهير حزنها وفرحها، لأنه ليس لها فرح خاص أو حزن خاص، تنداح أحزانها على أخيها فى وفاة طه حسين، ويتقاص حزنها على أخيها وعلى طه حسين اللذين توفيا عام ١٩٧٣ - ليندمج مع فرحة الناس بحرب أكتوبر وتحقيق النصر العربى، تسلمها دائرة صغرى إلى دائرة أكبر، وتسلمها الأكبر إلى الدائرة الأكثر شمولا

تجربة السجن:

وتشكل تجربة السجن فى مذكرات لطيفة الزيات بعدًا آخر تكتمل به سيرتها الذاتية، فقد اعتقلت فى عهد الرئيس السادات عام ١٩٨١ مع المختلفين معه سياسيًا. وها هى ذى تتأمل تجربة السجن وأوراقها التى خطتها فى سجن النساء فتتوقف عند الشجرة التى تتوسط السجن ترقبها من خلف قضبان حديدية، تدرك فجأة لماذا ألحت هذه الشجرة بالذات دون غيرها على خيال الفنانة التشكيلية المصرية إنجى أفلاطون وخرجت منها بست عشرة لوحة فى سنوات اعتقالها الخمس - هى الأخرى بسجن النساء!

فتصف لطيفة الزيات الشجرة فتقول: «أرقب الشجرة من خلف باب من الأعمدة الحديدية المتقاربة، أرهف سمعى، أقسم أنى أسمع على مبعدة سريان النسغ من الجذور إلى الغصون إلى الزهور الحمراء، وإن لم أستطع أن أقطع إن كان هذا الذى سمعته سريان النسغ فى الشجرة أم سريان الدم فى عروقى».

هكذا توحدت مع الشجرة توحد السجين بالحرية، هكذا وجدت نفسها، فماذا قالت عن السجن؟! تقول: «يحيل السجن القفازات البيضاء الحريرية الناعمة إلى قفازات ملاكمة تصيب الهدف إصابة مباشرة، يختزل السجن الإنسان إلى المقومات الأساسية للوجود، والمقومات حبلى بكل الإمكانات وتصبح أرضًا صخرية وخضراء يانعة الخضرة، نارًا وماء، فى السجن تصبح شرسًا وجميلا!» .. تلك قصة حياة امرأة مختلفة، حاولت اكتشاف ذاتها لمواجهتها، وأوراقها الشخصية التى كتبتها فى أزمنة متعددة وفى مناسبات متغايرة، تتناقض وتتضارب لتنظم فى النهاية متسقة فى وحدة، تتناغم فيها الحوادث والمشاعر الشخصية بالأحداث العامة، هزيمة النفس فيها هزيمة وطنى تستشعره من كلماتها حول هزيمة ١٩٦٧، وانتصار النفس فيها انتصار الوطن، وصراع الذات هو عينه صراع الاختلاف عن الآخرين الذى قد يدفع ثمنه البعض اعترافات جريئة تجر عليه سخط الساخطين وغضب الغاضبين، أو سجنًا عندما يكون الخلاف عميقًا، ومرتبطًا بالسياسة!، ولكن تبدو السيرة الذاتية من أغنى الأشكال الأدبية التى تطلعنا على هذا العناق بين المرء ومجتمعه، ويبقى علينا أن نعترف أن للمرأة العربية الأديبة القدرة على الاعتراف، وأنها تنجح فى كتابة سيرتها الذاتية لو حاولت بصدق وشجاعة.■

مراجع:

مقالات منشورة بدوريات:

(١) الطيب صالح: آخر ورقة - نحو أفق بعيد، مجلة «المجلة»، ١٤/١/١٩٩٥.

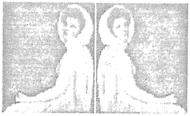
(٢) صلاح عيسى: «السيرة الذاتية.. السؤال الذى لم يجب عليه أحد»، مجلة «الهلال»، مايو ١٩٩٥.

(٣) ياسين رفاعية: «غادة السمان عن كتابة الحزن والفرح والأمكنة»، جريدة الشرق الأوسط، ١٤/١٠/١٩٩٥.

كتب:

(٤) زينب صادق: «يوميات امرأة مطلقة»، دار المستقبل بالفجالة ومكتبة المعارف ببيروت، ١٩٩٤.

(٥) لطيفة الزيات: «حملة تفتيش - أوراق شخصية»، كتاب الهلال، العدد ٥٠٢، أكتوبر ١٩٩٢.



نهاية العذاب بين هيلدا دولتيل وعزرا باوند

تقديم وإعداد : ميشيل كنج

ترجمة : يوسف وهيب

استغرق هذا الكتاب عشرين عاماً في إعداده ، وفي موجزه الذي يدور حول الصداقة، والحب، والمشاركة في الشعر رجوعاً إلى بدايات القرن، حيث بدأه (عزرا باوند وهيلدا دوليتيل) معا في بنسلفانيا، ومع أن مغامراتهما الأوروبية أخذتهما في اتجاهات مختلفة، لكن عبر السنوات التي أبقت صداقتهما، فإن آخر مراسلاتهما كانت مشحونة باسترجاع أيامهما الأولى معاً، وآخر خطابات هيلدا إلى باوند كانت توقع بـ "Dryad" اسم هيلدا الذي أطلق عليهاعندما كانت صغيرة مع أختها «بيرديتا سكافنر» التي تكتب عن تلك الفترة قائلة :

«كانا صغيرين معاً، شاعرين، شابين مبدعين، صديقين حميمين، حيث اقترح عليها باوند أن توقع بالحروف الأولى من اسمها، لكنها كان لديها إحساس أن اسمها يغرى بالجناس والتورية والدعابة الطريفة، "H. D." هكذا صار، واعتبرت منذ ذلك الحين أنهما متزوجان، رغم أن خطوبتها الاختبارية وغير الرسمية قد ووجهت بضراوة من قبل عائلتها ثم آلت إلى الفسخ*.

وقصة ذلك التعاون الاحترافي للشاعرين الشابين عرف مراراً، وكيف كان باوند يستكشف مدرسة الشعر التصويرى كحد أدنى لوصف القيم المحددة أو (الصفات الخاصة) لقصائد «هيلدا» الأولى. ويساعد في نشرها . .

أخيراً وهى تدوّن تلك اليوميات، كان التأثير المستمر لـ «أناشيد» عزرا باوند قد ساعدها في إيجاد نمط لقصائدها الطويلة مثل «الثلاثية» و «هيلين في مصر»، وإحدى قصائدها الأخيرة «الحب الشتوى» والتى كتبت بعد «نهاية العذاب» بفترة وجيزة، وفيها أعادت صياغة قصة حبهما الباكر على مثال العلاقة الأسطورية بين «هيلين وأوديسيوس»، ولعل ميزة «هيلدا»[1] أنها أدركت النموذج الكنائى الرمزى أو النمط الشائع، بل إنها قبضت عليه موجوداً بكينونته في طيات خبراتها الخاصة. وحاولت في كتابها أن تمنحنا ذلك النموذج التعبيرى.

وبالرغم مما يبدو على «نهاية العذاب» من أنها يوميات شخصية للغاية، إلا أنها تبين بوضوح التقنيات وعادات التفكير نفسها لعزرا وهيلدا، وقد كتبت هيلدا عن الفنان «آلدين» إلى «نورمان هولمز بيرسون» حينما كانت تصف حروف يومياتها: «أريد أن أنتهى منها خروجاً من صدمتي في رحيل «باوند» إلى أوروبا ١٩٠٨»[2].

وربطت «هيلدا» عزلة «باوند» السياسية بالسجن بعد الحرب العالمية الثانية مع رد الفعل للإقامة في مجتمع «فيلادلفيا» إلى رجوعه من «إنديانا» حينما رضخ لوظيفة مدرس في مدرسة Wabash College بعد فضيحة صغيرة، كانت هيلدا مخلصة لـ باوند حينذاك وأبقت على صداقتهما، على

الرغم من أنها حينما سألته عن الشائعات الخبيثة، أجابها بكل ما أوتى من تحدٍ يميزه، وقولب الحادث مسرحيا: «هم. يقولون إننى مخنث، ولدىّ غلمة غير طبيعية».

وأثناء كتابة «نهاية العذاب» ١٩٥٨، وجدت **هيلدا** نفسها مرة ثانية، كانت تقريبا وحيدة بين أصدقائها فى الدفاع عن رفيقها الشاعر، واثنين من أصدقائها: «**بريهر وسيلفيا بيتش**» اللذين تفهمّا استياء **باوند** أثناء الحرب، والإضرابات التعاطفية، وعدم التشجيع لها فى العمل بعلم اللاهوت التأويلى، ولم تكن **هيلدا** ترغب فى إضافة دعاية أخرى حول الحالة الصحية التى تحيط بـ «**باوند**»، علاوة على شائعات الصحفيين»[٣]، ولكن فى الوقت الذى فقدت فيه المبادرة للنشر، فإن صديق عمرها، ومرشدها الأدبى «**نورمان هولمز بيرسون**» شجعها لكى تدوّن يومياتها فى تلك الفترة الحاسمة، بينما كانت الجهود المتواصلة لترتيب إطلاق سراح «**باوند**» من السجن الفيدرالى تبشر بالنجاح، وبالفعل جاءت الأخبار الطيبة حينما كانت المخطوطة على وشك الانتهاء، ففى خطاب من **بيرسون**: «والآن هوة أخرى أمكن عبورها بنهاية عذاب **عزرا**».

كان هناك نصير آخر يبذل ما فى وسعه لكى تتذكر **هيلدا**، كان طبيبها «**إريش هيدت**» الذى قابلته فى مستشفى «هيرسلدن» فى «كوزناخت» بسويسرا، وكان دوره هو التدعيم بالوثائق لليوميات نفسها. وبأهمية قصوى أحست **هيلدا** بالاحتياج إلى إعادة الاتصال، وأرسلت اليوميات التى كانت بطريقة أو بأخرى سوف تفقد إلى الأبد. وكتبت إلى **بيرسون**:

«أعادنى خطابك إلى الحدث الأمريكى المبكر عندما كان الجميع ممن عرفت فى «فيلادلفيا» ضد **باوند**، بعد كارثة مدرسة Wabash college، **إيريش** كان يقول دائماً: إننى كنت أخفى «بعض الأشياء»، ومع كل ذلك كان حبى العميق **لعزرا** قد ناله التعقد ظاهرياً بسبب فقدان التعاطف من الأسرة والأصدقاء إضافة إلى الانقسام الدينى داخلياً، وبعد أن رحل **باوند** إلى فينسيا ١٩٠٨ واصلت كتابة هذه اليوميات وقد ساعدنى **إيريش** كثيراً... لقد استطعت الحياة بالولايات المتحدة».

لدىّ كتب **باوند** مكوّمة على المنضدة، حاولت أن أخفيها، حديث عن كل شىء لكن ما أعمق قلقى... سعيدة جداً بكتابة **عزرا باوند** كقصة - تلك القصة التى يجب ألا تنتزع منى... مسكين، مسكين **عزرا**.. الآن فقط يأمل إطلاقه حراً، جرؤت على العودة. «إنه منذ عهد بعيد» قلت لإيريش «لا» أجابنى هو، تلك وجودية» (كلمته) «الخالد»[٤].

والخاصية الوجودية لـ «نهاية العذاب» تحققت فى صيغة اليوميات التى مزجت التذكرات بوقائع الاسترجاع، وتقرّ **هيلدا** إدراكها للطنطنة حول الأصالة والمعاصرة، ورنين ربط الحاضر بالماضى، كانت تتذكر كيف أن **عزرا** الشاب قد ذكرها بـ «**باديرويسكى**» الذى كانت تصغى إليه فى الحفلات الموسيقية وهى بعد فتاة، أو الطفل ذى الشعر الأحمر الذى لمحته فى محطة السكة الحديد، أو عازف البيانو الشاب (**فان سليبارن**) أثناء جولة فى أوروبا، أصبحت «روح الطفل» كالتى كانت لهما هى **وعزرا**. والنمط الذى يشبه ما كانت تستخدمه فى كتابها: «عرفاناً وتقديراً» لـ **فرويد** (نيويورك، ١٩٥٦ طبعة منقحة، بوسطن ١٩٧٤)، هو المقال الصحفى كحالة فى تحليلها النفسى ومقاربتها الأسطورية للخفايا النفسية، ويمكن على ذلك قراءة «نهاية العذاب» كتتمة لكتاب «عرفاناً إلى فرويد» وعلى سبيل التهكم تتناقض مناهجها بحدة مع الإصرار غير الشخصى فى المنحى الفكرى لـ **باوند**. وقد أشارت **هيلدا** احتراماً وبصورة مضحكة إلى خطاب من **باوند** استهجن فيه اهتمامها بـ «زريبة الخنازير» المسماة علم النفس الفرويدى».

وعبر جريان التذكر، كان يقين **هيلدا** أن حياتها مع **عزرا** ارتبطت كعقدة الحبل تماماً منذ تلك الأيام الباكرة حينما كانا يتمشيان معاً. فى غابات بنسلفانيا، كان **عزرا** قد كتب لها قصائد محاكياً **وليام موريس**، **وروسيتى**، **وسوينبرن**، حتى تشوسر (خمساً وعشرين قصيدة منها قام **باوند** بتجليدها فى رقائق جلدية)، وعنونها بـ «كتاب **هيلدا**» وأول نشر لها كان فصل الختام فى ترجمتها لحبهما الأول. وكان **باوند** يحفز طموحها لكتابة الشعر، ولبوهيميته الصورية وطريقته الساخرة، وحظه السيئ فى محاولته لكى يصبح أستاذاً جديراً بالاحترام، ورحلته الرومانسية إلى أوروبا منقوماً عليه، يحوم حوله الخزى، خيل إليه أنه أتم الروايات التاريخية الصاخبة بالحزن التى كانا يقرآنها معاً، وفى السنوات القلائل التى صاحبته فيها، طوال زيارات الصيف التى أصبحت مدى العمر، تقول **هيلدا** عن ذلك: «انفصلت عن أصدقائى، وعن أسرتى، حتى عن أمريكا كلها من أجل **عزرا**» ومن ظاهر التناقض أن الحكى عن حجز **باوند** فى مستشفى «سانت إليزابيث»، ثم اقتراب إطلاق سراحه، كل ذلك حوّل أفكارها صوب الوطن وربطها بهدوء أمريكا «أشعر بالعنف الأمريكى فى الإحساس الذى يصاحب **عزرا** بيد أنه أصبح أكثر سوءاً بالنسبة له».

ثم وهى تكتب اليوميات التى أصبحت فيما بعد «نهاية العذاب» ظل أصدقاؤها يمدونها بالأخبار من أمريكا

وتقارير الزيارات إلى إيزوفيرسيتى. وكما خاطب **باوند** المحيطين به فى مستشفى سانت إليزابيث، وبينما كان **إيريش** قد توقف هناك فى جولة فوق أرض ريفية، كان زوجها السابق **ريتشارد الدينتون** قد أرسل مقالة من جريدة «The Nation» بعنوان «فسحة نهاية أسبوع مع **عزرا باوند**»، وكان يعامل **باوند** ببعض التفهم الوجدانى.

وبتشجيع **نورمان هولمز بيرسون** أكملت **هيلدا** اليوميات وعنونتها، وأعدتها للطباعة حينما توفى **بيرسون** فى ١٩٧٥.

وهذا الكتاب طبع تحت رعاية مركز دراسات **عزرا باوند** ومعاصريه بمكتبة بينيك فى جامعة ييل، لذا فالفضل والشكر إلى **دونالدجالوب ولويس مارتز** لنصحهما ومساعدتهما فى تجهيز هذا الكتاب.

نهاية العذاب*

إلى نورمان

اليوميات

(1)

كوزناخت[٥]

الجمعة ٧ مارس ١٩٥٨

هل كانت حبات الثلج على لحيته؟ لكنه لم يكن ذا لحية! إذن كانت ندف الثلج تتساقط من أغصان الصنوبر، رذاذاً جافاً فى ذهب أحمر .. هكذا كان المشهد، هل لأننى «تصالحت وخمسة أصدقاء لأجل نفسى، من أجل واحد تحبه نفسى».

أم أنه يرتدى قبعة ناعمة، قبعة مشدودة حتى عينيه؟ أقناع للتخفى أم للتنكر؟ عيناه كانتا أقل قسمات وجهه روعة. أم أننى لست على صواب؟ هل تبدوان صغيرتين ظاهرياً؟

نهاية العذاب

حبتان خضراوان؟ بالتأكيد ملمحاً طفيفاً. كنا نناديه **جوزيك**، ومن خلال الأشجار التى نخرتها الأحماض كانت تنفذ انحرافات ضوء القمر، هل كان برداً؟

حالة من قبيل التعاشق الصارم. لقد تجمدت فى هذه اللحظة.

ربما كنت متمسكة به طوال حياتى ذلك الذى يسمونه «تصورى الخيالى»، حتى هذه اللحظة كانوا يتحدثون عن الشعر كنحت شاق يبدو سلساً ناعماً، ويقولون «إنها تبلور» (تلك هى الكلمة الصحيحة) كما يقولون إنها الكلمة الصواب، هذه اللحظة يجب أن تبقى خمسين عاماً حباً فى الكلمة الحقيقية. ربما كان قال ذلك أثناء لحظات التجمد التى أصابت امتزاجنا الروحى، الكلمة كتبت، بينما كان من المحتمل أنه كان فى التاسعة عشرة، كنت أصغره بعام (طبعة ـ ١٩٠٥) بلا تزيّد كان حاذقاً، متفوقاً بلا صخب، وافٍ بالغرض ولو أعوزته الدقة، فى النهاية، إنه لم يكن يشبه أياً من الأخوة أو الأخوة الأصدقاء، والأولاد الذين رقصنا معهم. (لقد رقص **عزرا** بإلحاح). أراد أحدهم أن يراقصه لما يمكنه أن يقوله :

ليس ذلك مهماً بالمقارنة بالحشد المتحلق حوله، هنا. فى أحراش الشتاء كان يبدو بالغ الأهمية.

كان يبدو فى الوقت نفسه تافها إلى أبعد حد، هل كان يتباهى لجلب الانتباه؟

ولماذا تفوه بذلك؟ كما قال إنها قالت: هل قبلت فتاة من قبل؟ قلت: ولا مرة تحت صخرة جيبرالتر.

لا داعى إذن للسؤال: أول قبلة؟ فى الأحراش فى الشتاء ـ ماذا يتوقع الواحد؟ أليست هذه كهرباء صاعقة ، جاذبية، لم يكن الآخرون أكثر دفئاً إنهم يخلبون العقل، ينعشون الروح، لسنا إذن فى احتياج للعودة، سنمرح هنا تحت الأشجار، نموت هنا. الإحساس السابق بالبرد أليس هو أول أعراض التعاشق والالتحام؟

اعتادوا القول: اركضوا حولنا أيها الأطفال هذا رائع مادمتم لن تتوقفوا عن الركض. هل باستطاعتى التوقف عن الركض؟

أقف الجرى لحظة إن جرؤت على النداء عليه بالعودة.

كانوا قلة من اليسار الذين يعرفون كيف كان يبدو حينئذ، ثمة تلميح عن الشاب الأكثر قوة «**إجناس باديرويسكى**»[٦] أو حتى عن **سوينبرن** الأصفر الداكن، لو كان جسده الفارغ قد نضج بإحكام فى انبساطه هكذا، إنما هذا الشاب (من قبل) المعارض للمأثور كان خشناً، بل أعنف من الشاعر البولندى أو شاعر الحواشى (الهامشى) وغالبا ما تظل هذه الأشياء وشوشة فيما بيننا إلى أن «يكتب»، لكنه لم يكن حدثنى عنها بعد. «أين أنت؟ عد، أراك ككاسحة الجليد لتقشع هذا الحشد «صدى الصيحة»، أقول وهو يدندن بمعارضة تهكمية فى صوت خشن بعدها صاح «هيئ.. هيئ.. أو».

(لعلك قرأت ذلك فى قصائده)، كان يبدو أنه ارتد إلى مفردات الحياة اليومية، كان يجرفنى بعيداً عن الظلمات.

(2)

٤ أبريل

الجمعة الحزينة(٧)

وصلتنى رسالة مطولة من **نورمان بيرسون** بالأمس، وقد أخبرنى أنه رأى كليهما، إيريش سافر لمدة عشرة أيام ليقضى إجازة عيد الفصح فى فينسيا. إنى أتوق لمشاركته أخبارى.. لكن هذا يجب أن يؤجل، فإن (**بريهر**) موجود هنا مع **سيلفيا بيتش** حتى عيد الفصح، ربما تمكنت من الحديث معهما، كما ناقشت كتاب (نهاية الأسبوع) مع **بريهر وجورج** فى البداية وضحكنا، حقيقة ضحكنا كما قلت لك لأول مرة عن **عزرا**، لكن إيريش كان مختلقاً «وجودياً مختلقاً، فى الحجم والبعد الفكرى (هذه كلمته). لقد كنت أرتعش بجواره، ونحن جالسان على مقعد فى أطراف المحطة المزدحمة، أمسك يدى «أيجب أن تمسك بيدى؟ «نعم، كانت فى أعماق وعينا ومن كل إحساساتنا، فى داخلى على كل حال، كان مرهفاً وذا فاعلية ذكورية قوية. على المقعد المجاور لنا داخل سلة السوق التى وصلت بها امرأة كان هناك طفل عقصات شعره قصيرة وذو حمرة ذهبية، لقد كان تجسيداً للحظة النارية أو لحظة الغليان العاطفى.

كم من الأرغفة والسمك هنا؟ لكن ليس من الضرورى إطعام كل هذا الحشد، لا يوجد أرغفة أو سمك! فى الغالب تفاح».

"Pomona, Pomona, christo Re, Dio Sole". (٨)

(3)

١١ أبريل

طوح رأسه قمحى اللون، أخذت أكتب، وكان **عزرا** يكتب،

«خصلة الشعر

مكتنزة كحزمة قمح

صارت إلى الرمادى..

هكذا يقولون

والأمازينى الذى افترش العشب

كان يحاول أن يقبض بلهفة

على الحبوب المبعثرة

بعضها تساقط على جانب الطريق

من المكاييل.. سقطت فوق أرض قاحلة هناك قش ونفايات كثيرة

اختلطت بالقمح».

من ذا يستطيع أن يفرز ويصنف

محتوى «الأناشيد»(٩) المثيرة للجدل؟

(4)

١٢ أبريل

يستطيع **نورمان بيرسون** أن يرتبهم، ففى رسالته لى قال:

«إنهم يطمحون إلى قصيدة بل إلى قصيدة عظيمة، والمشكلة أنه يقدم ويطرح (حتى لو لم أتفق مع هذه الحلول) مشكلات عصرنا».

تحدثت عن امتلاك الكليات المحلية للتلقيح الصناعى، وذلك لسنوات مضت.

سلمت المؤسسة العتيقة بصحة أفكار **عزرا باوند**، تعلمنا دعمه وتأييده لكل من **روبرت فورست، ت.س إليوت، أودن، هيمنجواى** وأسماء هذه الجماعة النبيلة التى عضدته فى نقاشه الصارم حول جائزة بولينجين (Bollingen prize) ١٩٤٩ لديوانه «أناشيد بيسان»، Pisan cantos. واحتكاكى بـ نورمان بيرسون، كذلك الاستعانة اللاذعة المؤثرة «أخبرى بيرسون ليس بإمكانى أن أرحل وحيداً».

(5)

١٣ أبريل

يذكر بيرسون كل هذه الأشياء فى واحدة من رسائله الأخيرة، مثل «استغاثة احتضاره»، لقد تحصّل جون على بيان من الفيجارو الأدبية Le figaro Littéraire فى عدد ١٢ إبريل تحت عنوان:

(عزرا باوند «عودة للحياة») كان ذلك يبدو بعثاً رائعاً أو ولادة جديدة لعزرا باوند، بوعى أو بغير وعى، كان يبدو، أننا مقيدون معه نحاول أن نعاضده ونكافح معه ضد مصيره الأخير.

هوامش وملاحظات

* مختارات من يوميات هيلدا دوليتل عن عزرا باوند المنشورة «تحت عنوان» «نهاية العذاب».

(١) بريديتا سكافنر «ميرانو ١٩٨٢» بيدوما، الجزء الرابع رقم ٣/٢، Fallwinter ١٩٧٥ صفحة ٥١٣.

(٢) رسالة من هيلدا إلى نورمان هولمز بيرسون فى ٣ يونية ١٩٥٨، المجموعة الأمريكية للآداب، مكتبة «بينيك»، جامعة ييل.

(٣) رسالة من هيلدا دوليتيل إلى عزرا باوند فى ٢ يناير ١٩٥٩ مكتبة بينيك، مجموعة الأدب الأمريكى، جامعة ييل.

(٤) رسالة من هيلدا إلى نورمان بيرسون ١١ أبريل ١٩٥٨ (C. A. L) مكتبة بينيك جامعة ييل.

(٥) كوزناخت فى سويسرا حيث كانت تقيم هيلدا، أثناء تنضيدها لكتاب (نهاية العذاب ١٩٥٨)، وحيث كانت تعالج من إصابة لحقت بها نتيجة انزلاقها.

(٦) إجناس بادريوسكى: عازف بيانو بولندى، ومؤلف موسيقى.

(٧) الجمعة العظيمة: هى يوم الجمعة الذى يسبق الأحد الذى يوافق عيد الفصح عند المسيحيين تلك الجمعة التى يسميها الشرقيون الجمعة الحزينة حيث صلب فيها المسيح. (المترجم).

(٨) كتاب الأناشيد لعزرا ٧٩، ٨٢.

(٩) تقصد «أناشيد» عزرا باوند. (المترجم).

الإشارات والتنبيهات

فلسطين

هكذا مات المتشائل

فلم يمت إميل حبيبى فى الأسبوع الماضى كشخص، بل مات كرمز.

والمثقف عمومًا رمز لشعبه، فحين يموت الرمز لا يبقى للشخص إلا أن يموت.

والمثقف يكتسب رمزيته من أن يكون صدى مركزا لآمال شعبه وأحلامه، طموحاته وإحباطاته، هواجسه ودقات قلبه.. وحين يخلو خياله من هذه الهواجس تسكت هذه الدقات. وهكذا كان إميل حبيبى، وهكذا أصبح، كان إبداعه الأدبى هو الذى وصل بينه وبين شعبه الفلسطينى فى الداخل والخارج، وكما عرف الشعب واحدا من بنيه فقد عرف العالم واحدا من ضمائر الإنسان، يئن لأنين البشر فى كل مكان، ويرفع صوته عن الذين لا صوت لهم.

من هنا فسيرة إميل حبيبى سيرة مأساوية، لأنه فى صدر شبابه حتى كهولته كان الفارس الذى يتأوه كلما أصر الوحش الإسرائيلى على إبراز أنيابه. ولأنه كاتب موهوب فقد كانت الآهات تخرج من حلقه قصصا جميلة وروايات رائعة تمتع النفس وتفتح القلب على رؤى فيها آفاق لأمل لا تحد.

وقد استقبل الشعب العربى هذه الأعمال أيضا بقلوب مفتوحة وعقول رحبة، وكان هذا الشعب هو الذى أحل إميل حبيبى فى مكانة رفيعة ومكان عال فى الصف الأول من كتاب الرواية العربية المعاصرة حتى إن إسرائيل - ذلك الوحش الهائج دائما - فكرت فى توظيف الموهبة العربية لمصلحتها فمنحته جائزتها الأدبية كإشارة أولى لاختطافه إلى صفها. وهى عكس الإشارة التى اختطفت بها غسان كنفانى الذى انفجرت به السيارة فى بيروت إلى نيران الجحيم. ذلك أن «غسان» الذى عاش فى خضم الصراع لم يفقد الأمل لحظة واحدة بل كانت أعماله طلقات صائبة من الخندق الذى اختاره: خندق الشعب الشهيد.

هكذا مات شهيدا ولم يمت جثة هامدة كعشرات الجثث الآدمية.

كان غسان كنفانى قد وعى الدرس جيدا، فأصبح بموته رمزا ولم يكتف أن يموت كشخص. هذا الرمز مازال حيا يمنح الناس أملا فى أن الوحش الإسرائيلى يخاف، ككل طغيان، يخاف من القلم الجميل والموهبة الفاتنة.

هذا هو الفرق بين موتين: أحدهما يحيا فى رمز الأمل الذى أصبح عليه بعد موته، والآخر يموت مرتين كشخص وكرمز.

لماذا مات إميل حبيبى مرتين؟

لأنه فى الأعماق فقد الأمل، ولأن الشعب الذى يتصل به التقط الإشارة اليائسة ورفضها، فلم تشفع للكاتب اليائس مؤلفاته الجميلة ولا كفاحه السابق. نعم، كان حبيبى مكافحا فى شبابه حين استنار عقله بالفكر الذى يضىء المستقبل، وعند أول أزمة تواجه هذا الفكر تخلى الرجل واحتضن عدوه، كأن الكفاح لم يكن من أجل قضية عادلة هى قضية الشعب والأرض المغتصبة.



إميل حبيبى

ولكن كفاح غسان كنفانى استمر حتى اللحظة الأخيرة. والكفاح هو الذى يزرع الأمل، ومن ثم فالكفاح المستمر هو الأمل المستمر.

أما إميل حبيبى فقد أكمل مسيرة الكفاح تراجعا وقد بدأ رحلة التراجع ابتداء من قبول الجائزة الإسرائيلية وليس من طشقند أو باريس حين كان يقبل تمثيل إسرائيل فى مؤتمر أو ندوة ويجلس مع الإسرائيليين. لقد بدأت رحلة التراجع بقبول الجائزة الاسرائيلية بالرغم من اعتراض المثقفين العرب، ثم خطأ فى الرحلة خطوات واسعة مع الانهيار السوفيتى وهى رحلة كانت تستدعى المزيد من المقاومة، أى المزيد من الأمل فى المستقبل.

ليس إميل حبيبى أول مثقف فلسطينى ولا آخر مثقف، ولكن حياته وموته يحملان دلالة فاجعة، فقد مات والشعب الجنوبى فى لبنان يستشهد دفاعا عن أرضه وحياته حين برهنت إسرائيل بشتى الأسلحة أنها لا تريد سلاما، بل استسلاما وهذا ما أعطته لها بسخاء الولايات المتحدة الأمريكية.

وعندما مات إميل حبيبى كان الآلاف من أبناء الشعب الفلسطينى فى الضفة وغزة محاصرين حصار التجويع وحصار السيادة.. فلم تخرج مظاهرة واحدة فى أى شارع عربى احتجاجًا، بينما حين مات غسان كنفانى فى الزمن القديم كان المثقفون المصريون يشقون الشوارع حزنا وأسى على الرمز الباهر الذى تركه الرجل: الإصرار على المضى فى الطريق الذى رسمه بدمه غسان كنفانى طريق الأمل، هذا هو الرمز الحى الباقى بعد أن يموت المثقف كشخص، يبقى منه الرمز

أما إميل حبيبى فقد مات الشخص ومن قبله الرمز، فهكذا أراد المثقف صاحب «المتشائل» وإسرائيل معه ■

غالى شكرى

مصر

بين الأدب والتفسير أمين الخولي.. هيرمنيوطيقيا

قام على امتداد أيام ثلاثة، من الثلث الأول من شهر إبريل، أقام المجلس الأعلى للثقافة ندوة: «أمين الخولي: الأصالة والتجديد». لقد كان من الطبيعي أن تتخذ موضوعًا هو صلب جهود أمين الخولي (١٨٩٥ - ١٩٦٦) وعمودها الفقاري، أي الأصالة في تقاطعها مع التجديد. والواقع أن هذا هو الهيكل والإطار لمجمل إشكاليات الفكر العربي الحديث، وشغله الشاغل، كما هو معروف. فكان من الضروري أن يتمثل في عقلية لها ثقل ومضاء أمين الخولي.

وسؤالنا الآن عن التفسير، هل يقبع في محور الأصالة الرأسي.. أم في محور التجديد الأفقي؟ والحق أنه يرابض في صلب التقاطع بينهما.

وما نريد أن نلقي عليه الضوء الآن أن نظرية التفسير، سيما من حيث ارتباطها بالأدب، إنما ترابض في صلب الهمّ الفلسفي المعاصر- شرقًا وغربًا! مما يلقي ضوءًا كثيفًا على أهمية وثراء وخصوبة وحيوية، يتفجر بها فكر أمين الخولي وميراثه، وأكثر من كل ما يمكن أن يتبدى للنظرة الأولى.

* * *

بادئ ذي بدء نلاحظ أن أمين الخولي كان في طليعة روادنا الذين تعرضوا لصلة علم النفس بالبلاغة والأدب[١]. وقد توقف عند الإعجاز النفسي لبلاغة القرآن الكريم، بمعنى أثره العظيم على النفس الإنسانية ووقعه عليها وفعله فيها[٢]، بطلاوته وعذوبته في مبناه وفي معناه، وفي جرسه وإيقاعه وبالاستعانة بأمهات عيون التراث، يبين الخولي الأثر النفسي لأساليب القرآن الكريم البلاغية، خصوصًا التكرار.

يرى الخولي الإعجاز النفسي للقرآن متروكًا للإحساس الفني والذوق الأدبي، لأنه - كما انتهى السكاكي - يدرك ولا يوصف أو يُعلّل. والأمر كله رجوع إلى مصدر الحياة الفنية في الإنسان باعتبارها من أرقى ملكاته[٣].

لكنه - أي الإعجاز النفسي للقرآن الكريم، يستتبع التفسير النفسي للقرآن والذي يمكن أن يسهم فيه علم النفس بما يمكنه من فروض ونظريات. إنه يقوم على أساس وطيد من صلة الفن القولي بالنفس الإنسانية.

التفسير النفسي يعني أن القرآن الكريم فن أدبي معجز، من حيث هو هدى وبيان ديني، يقوم علي سياسة النفوس البشرية وترويض الوجدان. الفن هو نجوى الوجدان. والدين حديث الاعتقاد وخطاب القلوب، وصلته بالنفس أوضح من أن تفسر.

هكذا، عن طريق البعد النفسي يبلور الخولي نقطة التلاقي بين الدين وبين الأدب، ليخرج بدعواه للتفسير الأدبي للقرآن الكريم، موضوعًا.. موضوعًا لا سورة.. سورة، أو آية.. آية. وقد أشرت في بحث سابق لي أن هذا هو أشهر ما اشتهر به الخولي[٤].

إن ترتيب القرآن في المصحف الشريف ترك وحدة الموضوع، ولم يلزمها مطلقًا. وترك أيضًا الترتيب الزمني لظهور الآيات، فيتداخل مكيُّه مع مدنيّه. وقد فرق الحديث عن الشيء الواحد والموضوع الواحد في سياقات متعددة ومقامات مختلفة... لكل هذا يكون الطريق إلى المعايشة الأعمق للقرآن ومضامينه هو تناوله موضوعًا.. موضوعًا..

على أن هذا التناول مصبوغ بصبغة العصر الذي يتم فيه..

إن النص القرآني مركز حضارتنا وثقافتنا، ثابت بنيوي، لكن تبيان أغراضه ومعانيه ومراميه يكون في ضوء التفسير. وأشار الخولي إلى العلاقة بين التفسير والتأويل. على أساس أن الأول أعم من الثاني. لقد استعمل القرآن الكريم كلمة (التأويل)، ثم ذهب الأصوليون إلى اصطلاح خاص لها، حتى شاع استعمالها مع المتكلمين، باعتبارها لونًا خاصًا من التفسير. والتفسير دائمًا له صور متعددة. «وقد تنوعت ألوانه وتعددت بتعدد ثقافات المتصدين له»[٥].

وهكذا، إذا كانت ثقافتنا تتميز بتمركزها حول محور ثابت هو النص الديني، فإن التفسير يحمل دماء الحياة والتجديد والتطور دائمًا مع كل عصر، سيّما وأن التفسير علم - كما أشار الأقدمون - ما نضج وما احترق، مقابل النحو وعلم أصول الدين الذي نضج واحترق، وعلم الفقه والحديث الذي نضج وما احترق، أما التفسير فهو نهر دافق بتدفق الحضارة نفسها، والحياة نفسها والنهر لا يكون فجًا.. النهر لا يحترق أبدًا.

* * *

بكل هذه الحيوية والتدفق والتجدد المستمر الذى اتسم به التفسير مع أمين الخولى، نتوقف عند واحد من أهم تيارات الفكر الفلسفى المعاصر، وهو المعروف باسم الهيرمنيوطيقا. وهذا المصطلح HERMENEUTICS له معنيان أو مدلولان، أحدهما قديم متوارث، والآخر حديث معاصر. ولئن كان كلاهما يتمثل فى الخولى، فإن ما يهمنا هو تحقق المدلول المعاصر فى شخصيته التفسيرية، فضلا عن مسيس احتياجنا الحضارى لذلك المدلول المعاصر، لاسيما وأننا سوف نتعامل هنا مع الهيرمنيوطيقا فى حصنها الحصين ومعقل فعاليتها وتميزها وعطائها، أى من حيث هى فلسفة لقراءة النص والتعامل معه.. ولنصرف بالاعن آفاقها المتداخلة والمتخارجة واللامتناهية التى تجعلها فى النهاية نظرية فى المعرفة... على عمومها!

الهيرمنيوطيقا فى أصوله القديمة هو علم تأويل الكتب أو النصوص المقدسة. ومع تطوره التاريخى اكتسب مرونة واتساعا، حتى أصبح أخيرا وبفضل الفلسفة الألمانية، واحدا من أهم تيارات الفسلفة فى الربع الأخير من القرن العشرين.

الهيرمنيوطيقا كتيار فلسفى معاصر ينطوى على موقفين متقابلين، أحدهما يتبع ڤيلهم دلتاى W. DILTHEY (١٨٣٣ ـ ١٩١١) ويرى التأويل أو الفهم VERSTEHEN منهاجا للعلوم الاجتماعية والتاريخية. أما الموقف الثانى فيتبع مارتن هيدجر M.HEIDEGGER(١٨٨٩ـ١٩٧٦) ويرى التأويل «حدثا أنطولوجيا». التفاعل بين النص وبين المفسر/ المؤول إطار ضرورى لتفهم الموضوع المطروح، إنه جزء من تاريخ ذلك النص، كما أن طرح قواعد ومعايير لتفهم ما يقوله النص إنما هو موقف تاريخى ووجودى للمؤول/ المفسر(٦).

وسوف نسير الآن عبر الخط الهيدجرى لنجد الهيرمنيوطيقا نظرية عن الخبرة الواقعية الحيّة بالنص. إنه علم قراءة وفهم النصوص على إطلاقها، سواء دينية أو تراثية أو فلسفية أو قانونية... ويكتسب أهمية خاصة فى النصوص التراثية، لأن القراءة الهيرمنيوطيقية ينصهر فيها النص والقارئ معا.. الماضى والحاضر فى علاقة جديدة تبادلية وتكاملية. إنها حوار مستمر مع النص يجعله مفتوحا دائما لفهم جديد وتأويل جديد.. هكذا تغدو النصوص معاصرة دائما.. معاصرة لكل من يقرؤها مجددا.

«النص لا يقول الحقيقة، بل يفتح علاقة مع الحقيقة»(٧)، أو قل علاقات. كل قارئ.. كل عصر يدخل فى العلاقة الموائمة لحيثياته. النص مادة خام، قالب يتسع لمضامين عديدة. ويكتسب مضمونا محددا حين يتحدث المفسر القارئ نيابة عنه، يتحدث بلغته.. لغة الحاضر. و دون مشاركة الحاضر يتجمد النص وتتخلخل علاقته بالواقع. إن التأويل والتفسير يملؤه بالمضمون طبقا لما أسماه الفقهاء فى تراثنا: (المقاصد العامة).

هكذا يظل النص ظاهرة حية باستمرار. إن النص ـ أى نص تنتهى مهمة تصنيفه أو تنتهى مهمة الكاتب بخروج النص. أما القراءة.. التأويل والتفسير فمهمة مستمرة إمكانية مفتوحة دوما لفهم جديد.. لتفسير أو تأويل جديد.

هكذا تحولت ظاهريات النصوص إلى علم مستقل هو الهيرمنيوطيقا، يستفيد من علوم إنسانية عديدة، وبنفس القدر يفيدها. وتصب فيه نظريات المعرفةوالوجود والقيمة على السواء، وإن كان أوثق اتصالا بنظرية المعرفة. ولكن لعلنا لاحظنا أن أمين الخولى يركز أيضا على اتصال علم النفس بالذات بالتفسير وتأويل النصوص الأدبية، وعلى رأسها جميعا القرآن الكريم.

لقد أتى أقوى السائرين فى الخط الهيدجرى، وهو هانز چيورج جادامر H.G.Gadamer بكتابه الرائد «الحقيقة والمنهج» Wahrheit Und Methode (١٩٦٠). فتستوى الهيرمنيوطيقا منهاجا فعالا، قيل إنه يوازى فى خطورته وأهميته المنهاج العلمى التجريبى. فهذا الأخير لتناول الواقع الفيزيقى والحيوى، أما الهيرمنيوطيقا فمنهاج لتناول النصوص ـ وهى واقع إنسانى لايقل عينية وتجسدا وأهمية وصعوبة مراس، إن لم يزد(٨).

وبفضل هذه الصبغة المنهجية الطاغية أصبحت الهيرمنيوطيقا علما له مدارسه. واتجاها واسعا مارس سيطرة كبيرة على الأجواء الثقافية ومدارس النقد الأدبى فى العقدين الأخيرين.

إنه علم يقوم على إلغاء التباعد بين القارئ والنص، أو ما يتمثل فى فلسفة المناهج المعاصرة من إلغاء للتباعد بين الذات والموضوع الذى وقعت فى إساره الفلسفة الحديثة. وبالتالى،فهم النص ليس كموضوع مفارق، بل فى سياق إنتاجه وفى أفق المتلقى له، فتتعدد مدلولاته بتعدد آفاق المتلقين، باختلاف الأزمنة والأمكنة. ويبقى النص معينا لاينضب أبدا وإمكانية متجددة دوما.

هكذا تتجلى الهيرمنيوطيقا كمنهاج ذى قدرة متفردة على بث الحياة مجددا ودائما فى النص، من حيث يلقى تلك التبعة والمسئولية على عملية القراءة والتأويل والتفسير. هو فى كلمة واحدة: انصهار النص والقارئ معا. النص مادة خام، القارئ يشكلها ويعيد تشكيلها فى عصره تبعا للأفق الثقافى المعطى.

القراءة والتفسير مهمة مستمرة.. والتأويل إمكانية مفتوحة ومتجددة دائمًا..

* * *

بهذا، وبعد أن رأينا الخطوط العامة للتفسير عند أمين الخولى ومدرسته الأدبية، يتضح تمامًا. كيف كان الخولى هيرمنيوطيقيًا كبيرًا.. ويكفى أن نستشهد بالفقرة التالية من مناهج تجديده. يقول الخولى:

«إن الشخص الذى يفسر نصًا، يلون هذا النص - لاسيما النص الأدبى بتفسيره له وفهمه إياه. إذ إن المتفهم لعبارة هو الذى يحدد بشخصيته المستوى الفكرى لها، وهو الذى يعين الأفق العقلى، الذى يمتد إليه معناها ومرماها. يفعل ذلك كله وفق مستواه الفكرى وعلى سعة أفقه العقلى.. لأنه لا يستطيع أن يعدو ذلك من شخصيته. ولا يمكنه مجاوزته أبدًا.. فلن يفهم من النص إلا ما يرقى إليه فكره ويمتد إليه عقله.

وبمقدار هذا يحتكم فى النص ويحدد بيانه.. ولا يستخرج منه إلا قدر طاقته الفكرية واستطاعته العقلية. وما أكثر ما يكون ذلك واضحًا حين تسعف اللغة عليه، وتتسع له ثرواتها، من التجوزات والتأولات، فتمتد هذه المحاولة المفسرة بما لديها من ذلك.. وإن المستطاع منه فى اللغة العربية لكثير وكثير»[9].

* * *

وأخيرًا نشير فى الختام إلى أن أزمة الثقافة الإسلامية والحضارة العربية حدثت حين عجزت عن التأويل، وتوقفت عن التفسير المتجدد، ودخلت فى ليل الشروح والتعليقات والمتون والهوامش والحواشى... فكان تجديد التفسير شرطًا لتجديد الفكر العربى الإسلامى وازدهاره، وكما قيل بحق: هذا هو الهدف الذى يسعى إليه المفكرون الإسلاميون منذ فجر النهضة حتى اليوم[10].

ونحسب أن أمين الخولى قد أصاب كثيرًا من سويداء هذا الهدف ■

يمنى طريف الخولى

الهوامش

(١) انظر: «البلاغة وعلم النفس»، فى:
أمين الخولى، مناهج تجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥. ص ص ١٣٥ : ١٦٣.
وأيضًا: «أمانة جامعية» فى: المرجع السابق، ص ٢٥٩ - ٢٦٠.
وثمة أيضًا: أمين الخولى، علم النفس الأدبى، مجلة علم النفس، العدد الأول ١٩٤٥. ص ص ٢٦ : ٥١ وهذا البحث الأخير لم يرد فى مجموعة أعماله الكاملة الصادرة حديثًا عن الهيئة العامة للكتاب قارن: د. شاكر عبدالحميد، بين علم النفس والأدب فى مصر، فى:
دراسات نفسية مهداة إلى أ. د. مصطفى سويف، إشراف وتقديم د. محمد محمود الجوهرى، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٩٤. ص ص ٢٠٩ : ٢٣٥.

(٢) أمين الخولى، مناهج تجديد، ص١٥٢ وما بعدها.

(٣) السابق، ص ١٦٢.

(٤) انظر: د. يمنى طريف الخولى، التجديد والتطور فى الفكر الدينى مقدمة «كتاب الخير» لأمين الخولى، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٦. ص ص١ : ٣٣ و ص ٢٦.

(٥) أمين الخولى، مناهج تجديد، ص٢٢٥.

(٦) Robert Audi, The Cambridge Dictionary of Philosophy, Cambridge University Press, 1995. P.323.

(٧) على حرب، نقد النص، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٣. ص١٤.

(٨) See: Lawrence K. Schmidt, Between Certainty And Relativism, An Introduction to: L.k. Schmidt (ed) The Specter of Relativism, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1995. PP 1:19.

(٩) أمين الخولى، مناهج تجديد، ص ٢٢٣ - ٢٢٤.

(١٠) على حرب، الحقيقة والتأويل، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥. ص ٢٤٥.

الدخول من عتبة الإبداع

قد ترددت طويلا، قبل الشروع فى الكتابة عن المجموعة القصصية «عتبة الحياة» للكاتبة الصحفية سناء صليحة، فقد كنت ومازلت، أتساءل عن مدى مشروعية كتابة كاتب عن كاتب آخر، لأنه يصعب أن يكتب المرء بتجرد عن الجنس الأدبى ذاته، الذى يكتبه، أو أن يصير موضوعيًا، قادرًا على إبعاد تصوره عن الكتابة، وإزاحة أسلوبيته بعيدًا عن طريق النص المتعامل معه. والحياة الثقافية للأسف، حافلة بهذا اللون من الكتاب النقاد، الذين قد يكتبون القصة أو الرواية، لكنهم لايستنكفون عن «اللغوصة» فى قصص أو روايات الآخرين، والإفتاء فيها، بل ويلجأ البعض إلى تكريس نفسه ككاتب من خلال الكتابة عن غيره، ليؤكد أنه صاحب اتجاه، أو تيار بعينه، لأن هذا الكاتب أو ذاك يكتب على شاكلة كتابته، أو وفقًا لما ابتدعه من تصنيف أسلوبى خاص به.

لكن ماشجعنى ودفعنى للكتابة عن قصص سناء صليحة، هو ذلك التجاهل النقدى الغريب لها، فرغم أن «على عتبة الحياة»، هو الكتاب الثانى لهذه الكاتبة، إذ إنها أصدرت من قبل مجموعة قصصية هى «أطفال الصمغ» إلا أن النقد لم يحتف بها ويدخلها فى دائرة الضوء التى تستحقها، رغم اهتمامه بالعديد من الأعمال الأخرى، التى قد تكون أقل قيمة وأهمية على المستوى الإبداعى.

عمومًا، فسناء صليحة فى هذه المجموعة، تتجاوز عتبة الكتابة، لتخطو بقلمها

وتجول فى عالم القصة القصيرة، حاملة معها همومًا وهواجس إنسانية لبسطاء الناس، والمهمشين منهم، الذين يشكلون الأغلبية الساكتة، المسكوت عنها فى الأدب.

وتنطلق سناء صليحة فى رحلتها القصصية، متغاضية عن الاعتبارات الأيدلوجية، أو النظرية المسبقة. إنها لاتخنق نفسها فى خانة محددة بعينها، فهى لا تنطلق من مفهوم نسوى للكتابة مثلا، ولاتعلن موت المؤلف، فتلقى بنصها وتغيب، ولاتكتب تحت وطأة ضرورة إيجاد نص مغاير، مراوغ، تملأ به فضاء اللغة. إنها تكتب كتابة نصها الأساسى هو الإنسان فى أحلامه وآماله ومعاناته، بعيدًا عن ترف الشكل، وسد فراغات الخواء الإبداعى بكل ماهو جديد على أحدث صيحة، إرضاءاً لسماسرة المدارس الغربية الحديثة، ومافيا الأدب المهيمنين على الحياة الثقافية. فى قصة «رحلة»، تصف سناء صليحة أحد شخوصها قائلة.

«كان يدب فى الحياة بجسمه الضئيل، الذى لم يكن يشعر بوجوده إلا عندما ينهكه التعب، وتؤلمه مفاصله. كثيرًا ماراوده إحساس أن كل العيون التى يصادفها فى طريقه، تلتقط كل شئ إلا صورته، ولعله كان سعيداً، بهذا الوجود غير المرئى، لما يمنحه من حرية، كما لو كان روحاً تهيم، لا تعوقها حواجز أو موانع».

إن معظم شخوص المجموعة كلها، تنسحب عليها هذه الملامح اللامرئية لهذه الشخصية، إنها شخوص تشبه الآلاف أو الملايين من البشر، الذين كان يصفهم ابن إياس فى تاريخه ويلعنهم بهوام العوام، فهم كانوا ومازالوا يعيشون على الهامش ولن يدخلوا المتن أبدًا.

لكن الكاتبة، تحاول إدخال هؤلاء المبعدين عن المتن، إلى بؤرة المركز البصرى للسرد القصصى، وهى تنجح فى ذلك، بقدر امتلاكها القدرة على إبعاد ذاتها، لتفسح مجالا لهذه الذات / الذوات الأخرى، إنها تعلن موت المؤلف كذات متورمة حاضرة ومهيمنة على النص، ولا تميته على طريقة رولان بارت، وربما لم يكن من قبيل الصدفة، أن القصص كلها جاءت على لسان الراوى / السارد، وغاب عنها ضمير المتكلم، وقد أتاح ذلك الفرصة للكاتبة لترسم شخصياتها بالراحة، باحثة عن أدق تفاصيلها الإنسانية، بدلا من استنطاقها الذى كان ولابد أن يصطدم بمستوى وعى الشخصية بذاتها أو بالعالم، وهو وعى متدنى ومحدود، بقدر هامشية ومحدودية دور الشخصية فى الحياة.

إن القاسم المشترك الأدبى، أو الخيط اللاضم لقصص هذه المجموعة يعزف على وتر المآسى الإنسانية الصغيرة، تلك المآسى التى تفجر الضحك فينا فى بعض الأحيان، ففى قصة «مطاردة»، وهى من أجمل قصص المجموعة وأكثرها نضجاً، ترسم الكاتبة صورة لممرضة، تركب الميكروباص ليلا، بعد انتهاء عملها، وهى خائفة ملتاعة، لأنها وحيدة بين الرجال فى هذه السيارة خلال تلك الليلة الشتوية الباردة، وطوال الطريق تداهمها هواجس فكرة الاغتصاب، وتأخذ المرأة فى تذكر كل الحوادث المرعبة التى تنشرها الصحف عن ذلك، ولكن رغم ذلك الخوف، فهى تخاطب نفسها قائلة «يخطفونى على إيه؟، إيش تاخد الريح من البلاط. فاكرة نفسك لسه ست؟ ماخلاص، عشر سنين اشغال شاقة، طابونة دايرة، شايلة هم عيال مش عيالى، وحماة ابنها طار فى الهواء».

إن المرأة رغم هواجسها ومخاوفها الشديدة خلال رحلة السيارة، تدرك الجانب الحقيقى فى مأساتها، فهى وكما تسرد الكاتبة، صارت كاليبت الوقف، بعد أن تركها عريسها وسافر إلى بلد نفطى بلا عودة، وتركها لتواجه مشكلة إعالة أمه وإعالة إخوتها وإعالة نفسها، فأنهكتها هموم الحياة، وخطفت منها رحيق شبابها وصبوة أنوثتها.

تكتب سناء صليحة عن الرجال والنساء والأطفال، وتضعهم دائماً فى سياق زمانى ومكانى محدد، مما يعمق من طبيعة القص ويتيح مستويات متباينة للقراءة، فهى تربط بين هموم الشخصيات وهواجسها، وبين هموم الزمان والمكان الذى تعيش فيه هذه الشخصيات، ففى قصة «شجرة الصداقة»، على سبيل المثال، تشكل الكاتبة شخصية عبد الرحيم الخفير، الذى هو فلاح أصلا، علاقته الأساسية بالحياة من خلال الأرض والزرع، لذلك فهم عبد الرحيم وقلقه الأساسى فى الحياة، هو هذه الشجرة البائسة، التى غرست بمناسبة زيارة مسئول كبير مع شخصية أجنبية مهمة للمركز، تعبيرًا عن مدى ازدهار الصداقة والود بين مصر وبلد ذلك الأجنبى. لكن هذه الشجرة لم يهتم بها أحد، بعد انتهاء مراسيم هذه الزيارة الحكومية الرسمية، فظل عبد الرحيم يوليها رعايته وعنايته حتى ازدهرت ونمت.

إن هذه القصة المفعمة بالسخرية من الروتين الحكومى والنفاق السياسى والكذب المهنى، وتناسى البديهيات الأولى عن الإنسان والطبيعة، تلضم هموم عبد الرحيم الخاصة الصغيرة، بهموم المجتمع الكبيرة، فعبد الرحيم الذى يقبع بداخله الفلاح الخير، رغم معطف الخفير الكاكى الذى يرتديه، يدور همه حول كيفية إرواء هذه النبتة لتبقى على قيد الحياة، بينما

يتجاهل كل المسئولين ذلك، مما يشكل تناقضًا صارخًا لأولويات الحياة عنده وهو المهمش البسيط، وعند هؤلاء السادة، المتشدقين بكل الكلمات عن الحضارة والمدنية.

لقد اختارت سناء صليحة لهذه القصص العميقة الجميلة، لغة قص بسيطة وسلسلة، دون أن تمارس أى نوع من التعالى اللغوى على شخصيات القصص، وهى تستخدم العامية أحيانًا، واللغة تؤدى أداءً لازمًا طوال السرد، دون ترهل أو ترف أو ادعاء، أو اقتصاد مخل بضرورات بنية الشخصية، أو العمل ككل.

التحفظ الوحيد الذى أسجله على هذه القصص، يتعلق ببعض نهاياتها فأحيانًا تكون القصة قد أدت غرضها، واكتملت بنيتها، فتضيف الكاتبة نهاية لا لزوم لها إلى النهاية، وقصة «شجرة الصداقة» المشار إليها آنفًا لأوضح دليل على ذلك، فالقصة اكتملت واتضح خطابها عند إبراز المفارقة بين حب الإنسان البسيط للخير والزرع، وبين الروتين الحكومى وزيف الشخصيات الرسمية المهمة، والمغزى الرمزى للقصة اكتمل أيضًا عند ذلك، فالإنسان يتحقق ويخلد نفسه بأفعال إنسانية، حتى ولو كانت بسيطة من نوع زرع شجرة، والقصة انتهت بالفعل عند عبارة «ومع الوقت أصبح الناس يحددون المكان بالشجرة التى عرفت باسم شجرة عبد الرحيم».

عمومًا كتابات صليحة قادمة، وستحتل موقعها فى ساحة الإبداع عن جدارة هى تستحقها بالفعل. ■

سلوى بكر

مفهوم الأدبية وحقيقة التواطؤ

قصيدة الجيل

فى حين نتحدث الآن عن قصيدة السبعينيات ـ إذا صحت التسمية ـ يخالجنا الشعور بأننا نتحدث عن موضوع يبدو كأنه أصبح محسوبًا على التاريخ، هذا التاريخ نفسه الذى كان مثل العدو اللدود للشاعر السبعينى. من الممكن بالطبع تبرير ذلك بأنها «حكمة الحياة»، فالقصيدة السبعينية كانت تعبيرًا عن أزمة جيل له ورطته التاريخية. هذه الورطة التى ـ ولحسن حظنا فقط ـ لم تصبنا لأننا أبناء محطة أخرى. يمكن التعامل مع السبعينيين إذن كخطأ تاريخى. هكذا نبدأ من جديد نافضين أيدينا من الذكرى. ولكن هل ثمة أدبية غير متورطة فى ظرفها العام؟ بهذا المعنى إنما نخلق نوعا من الثقافة جوهرة النسيان أى أنه لنفى فعل الثقافة ذاتها باعتبارها تراكما للتجارب والخبرات العملية والروحية. ولن يفسر هذا أبدًا لماذا نكون قادرين على تداول أعمال أدبية أو فكرية تنتمى لمراحل سابقة وكأنها تتبنى إشكالاتنا الحاضرة بالتحديد؟ وهل صحيح أيضًا أننا نعيش مرحلة تخلو من الأوهام والأيديولوچيات وتؤذن بتخلخل مفهوم الدولة أو المشروع «الكبير» .. إلى آخر هذه المقولات التى ترددها الألسنة فى خفة لا تشهد فقط بالتسرع، بل بالغفلة وأكاد أقول بالتواطؤ مع النفس لنصدق أننا أحرار بالفعل فى اختياراتنا؟

ستظل كل إحالة «أحادية» ـ للسبعينيين أو غيرهم ـ إلى التاريخ تؤكد على بنية دينية تعتقد فى «الصدفة» كقدر يحرك المصائر، وعندئذ أى شرف أو سبق نستطيع ادعاءه نحن المرهونين بالقدرية نفسها؟ ولن نعدم أجيالا أخرى تشير إلينا أيضًا باعتبارنا أخطاء تاريخية.

سنحاول أن نقترب أكثر من البرنامج ليس من شعاراته المعلنة خصوصًا وإنما من مقولاته الأكثر عمقًا.

«الرفض» هو أسبق أولويات البرنامج السبعينى، الرفض كمطلق يكاد يكون غيبيا. إنه يكون تعريفًا ماهويًا للشاعر وللقصيدة ـ الجديرةبهذا الاسم ـ على السواء، صحيح أن جيل السبعينيات قد ورث ـ شاء أو أبى ـ تركة «الرجل المريض» وكان من الممكن بالطبع أن يرفض مضمون هذه التركة أو مضمون أى تركة أخرى، لكن ثمة من جازف برفض فكرة «الإرث» كلية دون أن يعى أن هذا الرفض لن يتكفل أبدًا بنفى «الإرث» بل إنه يمنح هذا الإرث سلطة خفيفة عامة وشاملة، وروّج بالتالى لفهم رومانيكى عن «عصامية» ثقافية وإنسانية تطرح مفهوم الأصالة فى تعارض جذرى مع كل المصادر الأخرى التى تهيئ لوجود الإنسان وتسهم جدليًا فى ثقافته.

بيد أن هذا الرفض كان عليه أن يتغذى باستمرار لتتواصل الحياة وتكتب القصائد، فالرفض فى ذاته سلب محض إنه بلا عمل فى غياب ما يرفضه تحديدًا. وكون الرفض موقفًا وجوديًا يحمل الوجود نفسه إلى نوع من التعلق الدائم بموضوعات يعتمد عليها فى تعينه وبقائه، هكذا ابتعث «الإرث» نفسه للتنكيل به. كان على الإرث هذه المرة أن «يمثل» دور الضحية فى أعراس القصائد. لقد انتقلت الأزمة السياسية بسهولة بالغة إلى محيط الأزمة الوجودية وهذا التأثير لا

الإشارات والتنبيهات

يرجع إلى طبيعة الأزمة فى ذاتها بل إلى طريقة التعامل معها. فتصور إمكان التعالى على أزمة ما، دون عبورها تحديدًا، سينقلها كما هى لتتلبس أقنعة مختلفة وتظل مع هذا هى المحرك والناطق الفعلى، بحيث إن تصفية هذه الأقنعة من الممكن أن تضعنا إزاء ذات واحدة لجيل بأكمله.

رفض السبعينيون بالمثل فكرة «الضرورة» فى مقابل الحرية. ولكن القصيدة، مثلها فى ذلك مثل كل فعل إنسانى - هى محصلة علاقة ما، مركز لتلاقى أطراف، وكل علاقة سوف تفترض ضرورة خاصة بها، لأنها تدخلنا فى حوار مع إرادات أخرى لها مصداقيتها، ووجودها الذى لا يقل أصالة ومصداقية عن وجودنا. رفض «الضرورة»، أو بالأحرى رفض الاعتراف بها سيفضى حتمًا إلى فشل كل علاقة ممكنة، هذا إذا كان هناك مطلب حقيقى فى إقامة علاقة ما . وهو ما سيدعم أكثر فى نهاية المطاف تصورًا رومانتيكيًا آخر عن فساد العالم وبطلانه وفشل جميع منظوماته القهرية فى مواجهة البراءة الغفل للشاعر، سيكون ثمة مجال أو أسلوب وحيد للعلاقات لن يقوم على التعايش أو الرغبة فى الفهم. وإنما على «القوة»، على براعة «الاستخدام».

من يستخدم من؟ سيبقى السؤال طويلا. فى العزلة، لن يبقى أمام الموضوعات إلا أن ترضخ عنوة لشهوة الاستخدام.

يطالب الشاعر بالحرية باعتبارها الضرورة الوحيدة الممكنة والعادلة. بيد أنها حرية لا تحمل أى وعد للآخرين ولو بقدر مماثل، فالآخرون هم الجحيم، لذلك لا وجود لهم إلا فى مرمى الاستعمال كصور أو أقنعة فى حالة من التصادم أو التماهى - حالتى العزلة الممكنتين - إنها حرية «الانفراد» وليس «الفردية»؛ انفراد الشاعر بالقول، وبالتالى بالحكم دون أن يكون مطالبًا فى المقابل بأى شىء. فتعليل الحرية الوحيد كامن فيها كمون النار فى الحجر، حتى ليتصور المرء أنه لو منح الشاعر هذه الحرية أو استقل بها لما عرف هو نفسه ماذا يصنع بها، بل لعله يعرف، ولعلنا نخمن.

إن النسبية التى يتحدث عنها الشاعر السبعينى كإنجاز لفكرة نص متعدد التأويل والدلالة تثبت محورًا هو الذات ونطرح التعدد والنسبية للموضوعات كمتغيرات لحظية ممزقة وغير منطقية تشهد نسبيتها التى تصل حد العماء بثابت واحد هو «الحاكمية» المطلقة للذات. ستظل الثنائية قائمة إذن، ولو من أجل وجود الذات نفسها التى تعتمد فى تعيينها لنفسها على ما تفضه. لابد أن يكون مختلقًا وأن يكون موجودًا أيضًا. ولن يكون ثمة تعريف لموضوع إلا كونه «أنا» أو «ليس أنا»، وفى الحالين سيكون على الاثنين أن يعترفا بى، باعتبارى الوجود الوحيد الأصيل والواعى والجدير مطلقًا بالكلام على هذه الأرض.

كانت فكرة «الثورة البديلة» حلمًا عذبًا بالفرار من الحاضر ومن التعيين الذاتى الإيجابى، وهناك تاهت صورة الشاعر مع الصور والمجازات التى تستنزف طاقة المخيلة فى استهلاك آلى للأحلام المصنوعة، حتى بايرون الرومانتيكى كان يتضجر من مثل هذا التداعى:

«إن ما يدعونه «الخيال» و «الإبداع» هما أشيع خاصتين : إن فلاحًا أيرلنديًا ذا خصلة حقيرة من الشعر فوق رأسه ليتخيل ويبتكر أكثر مما يبنى قصيدة حديثة»، لكن الشاعر - بل والناقد أحيانًا - سرعان ما يصدق ما أنجزه من صور وكأنما هو بالفعل قد أنجز الثورة وحقق انفراده وربما اعتلى عرش التكوين فالكلام لا يكلف شيئًا، ولكن كلامًا لا يكلف شيئًا، قد يكلف حياة كاملة لا أقل.

فنلاحظ هنا شيئًا يبدو ثانويًا، فالكلام الكثير عن «الكتابة» فى مقابل الشفاهة كان منطقيًا من الوجهة النفسية على الأقل، فالكتابة وهى تعين الحروف والكلمات فى مسطحات الورق تصبح هى الوجود المتعين الوحيد ومكان التحقق. إن الحبر لا يقبض على الكلمات فحسب بل يجعل لها كثافة ويجعل للحقيقة مكانًا وامتدادًا. ولكن هل الحقيقة مكان أم علاقة؟ هل هى «شىء» أم فاعلية؟

لعبت الاستعارات بالرءوس. لم يأت التكثيف الاستعارى الشديد كلعب واع، بل ربما لم يكن لعبًا على الإطلاق بقدر ما كان هدهدة لنفوس حرمت ببساطة من الاستمتاع بالحياة، وأصبحت الصور هى مجتمعها البديل، ولذلك لم تتسع اللغة بل صارت أكثر استبدادًا ونخبوية، والنخبوية «حلم» شيق ولا شك يغطى العجز عن التواصل، بل يمد سبابته فى وجه المجتمع واصفًا إياه «بالعادية». وهم «الإنسان العادى» لايزال يتواصل مداعبًا كبرياء المثقف الجريحة.

يحق إذن لأجيال أخرى أن تنظر إلى هذا النموذج باعتباره «حالة»، وأن ترى فى تغييبه لوقائع الحياة الأكثر سخونة تغييبًا لذاته فى الأساس، وربما من هنا جاء السؤال عن «الصدق» مجددًا، من المفارقة بين ما يقوله الشاعر وما يكثفه حاضره المباشر، أعنى أن سؤال «الصدق» جاء فى غير موضعه تمامًا.

الإشارات والتنبيهات

فليت مفارقة السبعيني الأساسية في غيابه وتعطله، بل في صميم تكوينه كمثقف وفي جملة الأوهام اللاشخصية التي تبتعث من جديد تحت شعارات أخرى.

هل السبعيني رومانتيكي حقًا؟ هذه الكلمة أصبحت من الاتساع بحيث لا تكاد تعني شيئًا. ولكن من هو الرومانتيكي؟ هل هو المدفوع برغبة عارمة في التحطيم والإفناء والخراب؟ هل هو المتعالي بالعزلة صارخًا «اللعنة على الأمل، اللعنة على الإيمان»؟ هل المحترق في فعل خاطف يحقق وجوده دفعة واحدة كومضة وهو يرتل «طوبى لمن يرتمي بين أحضان فتاة بعد رقصة سريعة مثيرة»؟ هل هو عدو الأخلاق، لأنها تذكرة بالقدر الإنساني؟ صورة «اللاأخلاقي» تمتد إلى الحداثة عبر العشرات من صور الفنان الدمث الخجول والداعر المستهتر، المنبوذ، الغامض، المغوي، مضطرب الأعصاب حتى ليكاد يكون مختلا، عيي اللسان، ولكنه الساحر في عيه، يخرق كافة الأعراف لمجرد تطابقه مع نفسه ولحظته «ميشكين» الأبله، «دون جوان» العاجز عن الحب «فاوست» الباحث عن حقيقة يتجاوز حدود الأشياء وتحمله إلى سلام نهائي، «شيطان» ملتون المهان في كرامته، المعذب الأكبر. هذه صورة ترضيه وتسخطه أيضًا، إنه يكرهها ويتحرك في اتجاهها بمزيج من الحسرة والتلذذ وإرادة الشر.

من السبعينيين إلى «الجراد» يمكننا العثور على أشباه ونظائر، ومع هذا لابدأن نفرق بين رومانسيتين: إحداهما تنطلق من «أزمة» الفرد منذ تجسدت قيما في مؤسسات وقوانين بحيث فصلت بين الحقيقة والفرد لتصبح الحقيقة لا شخصية كالدولة، هنا حتى أفكار ما بعد الحداثة ستمثل احتجاجًا متواصلا على غياب الإنسان وفي هذا يكمن بعدها الأخلاقي. وثمة رومانتيكية أخرى تنطلق من موقع مختلف: فردية مبطنة برغبة عميقة في الذوبان والتلاشي في خضم حركة عامة، حلمها ليس نفض القيم عن كاهلها لأنها لا تخصها، بل لأن القيم نفسها تمثل بالنسبة إليها مسئولية لا تحتملها حتى وإن كانت أصيلة، لذلك سرعان ما تبحث كل حركة بعث عن مؤيدين وخصوم ربما من الماضي وربما من بطون الكتب وربما من الخيال. إنها في غمار هذا الصخب فقط يمكنها أن تعيش. سرعان ما يعين الشاعر قضايا جذرية في «أشكال» ورموز تنهض مقام الرموز الاجتماعية بين الجماعات الخاصة، لأنه يبحث عن اعتراف، عن انشغال هو أقرب إلى الغيبوبة. «المفارقة» من أي نوع كانت: بالتكثيف المفرط أو الوضوح المفرط ستعين أكثر و«خارجيًا» الشعراء كفصيل من المهنيين. ولا تعود الهامشية قضية بل ورقة يلوح بها في وجه المؤسسات.

«النجاح» هو قضية هذا المثقف وهو ما يحقق التشابه بعمق إلى المجتمع الذي يزعم انفصاله عنه أو تعاليه عليه. بيد أن «العاديين» لهم في ذلك مسالك أقل التواءً وتخريبًا للنفس، ولذا فليس لهذا المثقف أي قدرة على التغيير أصلا، ليس لأنه بلا نفوذ، بل لأنه لا يعرف ماذا يغير؟ ولأي سبب؟ ولماذا كان هو نفسه مثقفًا من الأساس؟ هل هامشيته اختيار أم قسر؟ هل له أفكار أصيلة حقًا يستطيع أن يتلمس تمثلاتها في خبراته الروحية؟ هل بإمكانه أن يداعب نفسه في الوحدة هل سيعرفها؟ أم سيشعر بالاغتراب عنها كأنما هي حجر ثقيل على صدره؟

جغرافية الروح

كتاب «علاء خالد»: [خطوط الضعف] من أكثر الأعمال الصادرة حديثًا إثارة للتساؤل بداية بالنوع الأدبي، يضع الكتاب نفسه في موقع إشكالي. لأن الغاية الجمالية في «التجريب» مثلا لا تتقدم في الصدارة وإنما «الصدق» إن التضافر بين السيرة الروحية والتأمل والروائية يسير على طريق أدبية تسعى إلى تبرير نفسها بغاية أخرى هي المعرفة. هنا يحاول الكلام أن يستعيد مكانه كوسيط اجتماعي تتجلى فيه فاعلية العلاقة بين الذات والآخرين وبينها وبين إرثها الاجتماعي وبينها وبين الثقافة. ثمة طموح إلى تحقيق «عدالة» كشرط لتداول الخبرة الإنسانية وللتعايش وللحب. فبدون هذه العدالة لن تنجو الذات من أن تكون موتورة أو استبدادية وهو ما سيقضي على وجودها بالمعنى العميق للكلمة. ولكن متى وكيف تتحقق هذه العدالة؟ الكتاب نفسه يقدم من خلال الخبرة الشخصية والوثائقية تعبير «الوفرة» فلا يمكن أن نتقدم خطوة في معرفة ذواتنا - على ما يتضمنه هذا الفعل من مغامرة وخطورة - إلا حين يتوفر لنا مرتكز آمن نسبيًا في جهة ما، وإلا أصبح شرط المعرفة غير إنساني على الإطلاق، وأصبح القيام بالكشف عن عيوب الذات وأعطابها انتحارًا كاملا غير مبرر. المفترض بالطبع أن تكون هذه «الوفرة» نقطة انطلاقنا. قد تتمثل «الوفرة» في الأسرة أو الطبقة أو العمل أو الثقافة أو أي شيء امتلأت به أرواحنا وتشبعت ووثقت باحتيازها له وهو ما يشعرنا بوجود رابط حميم بيننا وبين عالم العالم يبرر لنا أيضًا المغامرة بمواجهته أو الانحراف عنه، فلا معنى لمحاكمة الذات في غياب عالم لم تصبح ذاتًا إلا بوجودها فيه، ولم تعترف إلا لتغيير

علاقتها به. إنها فى اعتقادى ـ فكرة مهمة لأنها ـ وليس هذا قليلا أبدًا ـ تنفذ فى الصميم التصور الساذج لفكرة «الاعتماد الذاتى» و «العصامية» الوجودية التى يخدعنا نبلها الظاهرى بما تتضمنه من طموح يرضى غرورنا فحسب دون أن ينطوى على أى قيمة إلا العزلة وبالتالى القسوة والعدمية.

من يطالع كتابات «علاء خالد» السابقة يدرك ما فى هذا العمل من تطور ومن تعقيد أيضًا. فى «الجسد عالق بمشيئة حبر» أو «وتهب طقس الجسد إلى الرمز» يمكن العثور على فكرة «الصدق» حيث القدرة على الاعتراف هى الضامن لتجاوز الوعى لأزماته وهى الضامن أيضًا للأثر الجمالى الذى لا ينفصل عن مضمون التجربة، الوعى يتعقب فى استطراد مطول أشكالا غامضة من السلطة والعلاقة المزدوجة بالمحرمات. استعراض للخبرات، وللتاريخ الشخصى (الأسرة ـ الأصدقاء) فى ضوء هذه المراجعة الأيديولوجية الشاملة اعتمادًا على دراسة اللاشعور ومجاراة لعلم النفس التحليلى خلطنا بين ما يخبئه الإنسان ـ وليس فى الغالب لا داعيًا للرثاء ـ وبين ما يجهله عن نفسه.

بهذه العباءة يقدم «مارلو» أحد إشكالات الاعتراف أو السيرة الذاتية. المتمثل فى معيار للجدارة قد لايكون حقيقيًا كما نتصور ولا يدفع بنا لاكتشاف وإنما لفضيحة. قد لا ينطبق هذا على كتابى علاء خالد السابقين، ولكننى فقط أمد الخيط إلى نهايته. فالاستباق الأخلاقى الذى يبحث عن حقيقة موجودة فى «مكان» دون أن تكون هذه الحقيقة تخصنا تحديدًا ـ لأن الحقائق ليست واحدة أبدًا ـ فسيؤدى إلى أن لا نخرج من العمل إلا بما كانت تقوله هذه الحقيقة سلفًا هكذا نكتشف أننا ربما لم نكتشف شيئًا.

ينطلق «خطوط الضعف» من نقطة أكثر تطورًا تحاول تلمس ما تجهله الذات عن نفسها. من أجل هذا انبعثت «سيوة» كوسيط للكلام حيث يعثر الكاتب على نماذجه ويبلور أفكاره الأساسية لهذا فهى ليست سيرة ذاتية بالتحديد، وليست بالطبع رواية رغم أن الطابع الحكائى فيها خادع فهو يوهمنا بأن ثمة رحلة وشخوص وأماكن يمثلون جميعًا شهادات حية تتجسد عبر نسيجها الأفكار والتأملات. بالفعل يعثر الكتاب على مرتكزات ومقولات تخصه فى الحديث عن اجتماعية الموت، عن المستقبل عن العدالة كضرورة للمبادلة، وبإمكاننا أمام الصورة المجردة لهذه التأملات أن نشعر بحميميتها ونتورط فيها.

إن الكتاب الذى يبدأ بإهداء إلى «سلوى ومجاهد إسلام...إلخ» ينتهى بهم أيضًا دون زيادة. ولذلك فالتطور الحقيقى ليس فى الأحداث أو الأشخاص بل فى العثور على جملة من الأفكار الخاصة المهمة، فى تصورى لكن الطموح الأدبى للكتاب يظل مصدر إقلاق حقيقى. وسوف نتبين ذلك بعد قليل.

فهناك هاجس بأن ثمة مصالحة تعقد كما يشير الإهداء. فنقطة الانطلاق هى نفسها مكان الرجوع. وكأن الكاتب كان يريد بهذه الرحلة ـ أيا كان نوعها ـ أن يستوثق من صلاته بالأرض التى يقف عليها، أن يتعرفها ويحبها ـ مختارًا هذه المرة ـ ولذا كان عليه أن يبتعد، وفى ابتعاده يكتشف أنه ليس وحده الذى يحمل مكانه الشخصى فى رحلته.

«رجائى» و «بكرى» و «عم محمد» والآخرون جميعًا يحملون صناديق «روبابيكيا» يحملون مكانهم معهم سواء أكان مكان وفرة ـ وهنا تنطلق الشخصية فى قدرتها على محاورة الآخر فى ثقة ـ أو كان موضع إفقار وضعف وهنا سيكون قدر التشتت أو الرحيل المستمر نشدانًا لعدالة لا تتحقق. روبيكا تتعامل باطمئنان وتنتصر داخل أرض غريبة لأنها تنطلق من وفرة وثمة من لن ينتصر لأنه لم يحمل مشكلاته مع مكانه الحقيقى. حتى إن مضاهاة تقوم بين جغرافية الروح، وجغرافية المكان سيوة: طبيعته وسكانه. وفى لقطات عاجلة يتبين إمكان تعرض هذا المكان المعزول ـ والعزلة مسألة أساسية هنا ـ للغزو والاستلاب وربما لضياع وامّحاء الهوية. فهو مكان لا يصنع وفرته الخاصة ولا تنهض تقاليده ـ فى العزلة ـ إلا على «الاختلاف»، ومن ثم فهو فى حالة تهديد دائم كموضع ضعيف جغرافيًا وروحيًا. ، وهنا نعثر على إحدى نقاط الإشكال الرئيسية. فالاستعارة فى إبدال المكان الوحى بالمكان الجغرافى معنوية ولا شك. ولكن إلى أى مدى يمكن أن تقدم لنا معرفة صحيحة بأنفسنا؟ هل التحليل النفسى للمكان سينطبق على حالات الشعور والتجارب النفسية والروحية للأشخاص؟ إن «علاء خالد» يعود كما قلت ليكتشف ـ بالمقارنة ـ صلابة الأرض التى يقف عليها وإمكانات الوفرة فيها. إنه يعود أكثر تشبثًا بها، لهذا يبدو الكتاب لاهثًا فى استعراضه للغائبين الحاضرين فى مشروعه، يعود ليصافحهم فى عجلة المتصالح وقد دعم صلحه بشواهد عينية لا سبيل ـ من جهته على الأقل ـ إلى الشك فيها، ولكن ألا يمكن ـ دون أن يدرى ـ أن يكون الأمر قد تم بهذه الصورة: أن تكون هذه الأفكار عينها باحثة عن التجسد، وأنها كانت ستعثر على هذا التجسد فى أى مكان

آخر؟ أعنى أن تكون أفكارًا مسبقة تتلبس نماذج وأماكن ربما تكون بعيدة عنها وعلاقتها بهذه الأفكار غير مبررة بشكل كافٍ. ثم هل على الإنسان حقًا أن يغترب حتى يحب، أن يبتعد حتى يفهم؟ أم أن الاغتراب والبعد سيكرسان لمعرفة ومودة تصالحية يدعمها الحنين الذى يصعب فى هذه الحال مكان اكتشافنا لمشاعرنا الحقيقية المعقدة؟ أقول هذا متسائلا : ألا يوجد طريق آخر للمعرفة، قد يكون الاقتراب أكثر، وإتاحة الفرصة للآخرين أن يوجدوا على مساحة الخريطة النفسية، أن يكون مصدر الحب هو تواضع حقيقى إزاء نماذج نكتشف فى علاقتنا بها جدارتها بالوجود والحياة مثلنا تمامًا، أخيرًا : هل رؤية جروح الآخرين بإمكانها أن تحبب إلينا جروحنا لأنها على الأقل ليست بالفداحة نفسها؟

إن المزج - أقول «المزج» - بين التأملات الصادقة وغواية الأدب قد يدعم مجددًا ثنائيتها. وقد يشككنا بالمثل فى مصداقية أفكارنا. لأن «الأدبية» - كمعيارية سابقة مستقلة - سوف تتدخل فى صياغة الأفكار، وربما تنجز جملا لامعة تسبق وعينا الحقيقى بها، وإدراكنا الشامل لتمثلاتها فى خبراتنا الخاصة. الإحساس بالمخطط عمومًا يدع هذه الأفكار حرة تصنع أو تتبين أدبيتها على مهل. وما الضرر فى أن يكون الكتاب أدبًا بهذا المعنى أو ذاك، طالما أننا اخترنا الصدق أساسًا و المعرفة بذواتنا والآخرين كهدف رئيسى. هنا ربما نخمن مثلا أن إحدى المقولات الجوهرية فى الكتاب مثل «الوفرة» لم تكن مستوعبة بشكل كامل، «فالأدبية» - وليست الأسرة أو الطبقة أو الأصدقاء - هى التى مثلت «الوفرة» التى ينطلق منها الكتاب فى تأملاته.

اعتبار الأدبية شيئًا مضافًا إلى الفكرة أو العكس لن يهدد هذه الأدبية وحدها. ذلك أن «الأدبية» فى تصورها المنفصل ستتوجه إلى قطاع، إلى قارئ مفترض يشارك فى فعل الكتابة ذاته، بينما تظن الكتابة فى خط آخر أن مرتكزها هو علاقتها الإنسانية التى تعمل هى الأخرى لإنجاز نص يخصها، هذا الازدواج يرضى قارئ «الأدب» ولا المتعامل مع «الفكرة» لأن كلاهما سينظر إلى ما لم يحصل عليه. الأهم أنه سيبقى على الازدواج كائنًا فى وعى الكاتب رغم كل التصالحات الممكنة دون أن يحقق طفرة جذرية بمعنى ما. «خطوط الضعف» كتاب ينتج أحيانًا خلاف ما يريد .. ولكنه فى بعد آخر أكثر أهمية، يجسد أحد أزمات الكتابة الأساسية فى صورة من أعمق الصور وأكثرها جدية. بحيث إن الإنسان لا يستطيع أن ينجى نفسه من المساءلة فى مواجهته.

ممر معتم :

«المانيفستو» الجديد يتعرف إلى أحد أشكاله شبه المكتملة فى «ممر معتم يصلح لتعلم الرقص» لإيمان مرسال. لن تطالعنا صورة «الشاعر» كشخص مهموم ليل نهار بقصيدته؛ مساحة تحققه الوحيدة فى هذا العالم. الحمولة النفسية العالية لعبارات مركبة وصور مكثفة تنحى جانبًا عن عمد لا قضايا أو «أفكار كبيرة» وإنما عالم لصيق بالشخص نفسه، لا أوهام ولا ميتافيزيقيات. العالم أصبح مكشوفًا تمامًا، والحقيقة لها مكان واحد له طعم الفضيحة لا أقنعة ولا مرايا، بل ملاءات البارحة منشورة تحت الشمس تنقل تذكاراتها إلى الهواء المشاع. كل شىء يختلف كل شىء يتغير، ليس فى الممر المعتم فحسب فالقصائد هنا وهناك تكتب بالروح نفسها وتجترح التجارب نفسها أحيانًا : الخيانة، الملل، اللايقين، الأصدقاء، الأسرة، حياة اللحظة .. إلخ اللغة نفسها تتعرى لتقول الأشياء وتتوحد فى القصائد، كل هذا العالم الشخصى جدًا والواضح جدًا يبدو مع ذلك شديد المشاعية بحيث نحس أكثر بأننا نسمع نشيدًا جماعيًا، مظاهرة حيث يصبح الواضح مبهمًا والخاص عامًا.

ما هو موضوع العالم الشخصى؟ إنه فى لحظات الصحو والمراقبة. الانتباه إلى كل لحظة مرئية ورفعها إلى درجة الإشكال الروحى كما فى «بيت المرايا - احترام ماركس - خانات» وربما يتمثل فى تعقب أحداث بسيطة يرهقها التأمل «فاتتنى أشياء - لى اسم موسيقى على الحافة - سقوط عادى» وغالبًا ما يكون التأمل واقفًا عند حدود تفصيل ويسط اللحظة نفسها وكأنها تمر من نقطة تفتيش، حيث بإمكاننا العثور على أشياء كثيرة بالطبع قد لا تخصنا أو تخص العمل نفسه فى شىء. لكن أية لحظة أخرى يمكن أن تخضع للتجربة نفسها وحينئذ بإمكاننا أن نحصد من الشعر ما يكفى لتكميم الأفواه حتى نهاية الحياة على هذه الأرض. المفترض إذن أن تكون اللحظة الجديرة بالتأمل والكتابة، هى لحظة وعينا بالمشهد أو الحادثة، هذا الوعى الذى نكتشف فى ضوئه شيئًا ما كليًا بصورة من الصور ومن ثم فهو قادر على مجاوزة عابرية اللحظة وجدير بأن يحملنا على تثبيتها لفترة أطول «اللحظة» هى فى الحقيقة عمل ضد الزمن، فاللحظة ليست الكتابة. إنها تمر مع سيل الحياة. أن نتوقف إذن لنتأمل ونكتب فقط لتصورنا بطرافة اللحظة أو المشهد أو الحدث فإننا فى الحقيقة نقتلها، ويصبح عملنا هو أننا «ننقل عن الحياة» فمتى نعيشها إذن؟ الشعر يطالبنا بإنجاز

القصائد ومن ثم نحادث أنفسنا : «مزيدًا من المراقبة، مزيدًا من التأمل». دون أن يكون للحظة ما يدفعنا نحن أيضًا إلى التوقف، دون أن نجد فيها شيئًا نحس صدقه وتختفى من أذهاننا صورة العين المراقبة. دون ذلك سنتركها ونمر. ولكن إذا كان «البرنامج» قد حدد سلفًا طبيعة اللحظات ومضمونها الاعترافى، فماذا بقى من الشخص فيها إلا المشهد ذاته قبل أن تكتبه القصيدة؟

ألا يمكن أن تكون ثمة فكرة وراء هذه الكتابة؟ أن نضاهى بها حياة متشظية تفككت حقائقها وامحت معالم مساراتها العامة وأصبحت سيولا من اللحظات غير المترابطة أو المتراكمة، كل لحظة فيها إنما تنغلق على نفسها مشكلة عالمًا قائمًا بذاته. الشخص نفسه يُستلب فى هذه اللحظات بحيث لا يكون لخيط وجوده اتصال، إنه يدخل فى لعبة أدوار ومرايا لا تنتهى. من أين إذن سيأتى «المعنى» أو حكم القيمة الذى يجاوز مسطح القصيدة .

القصيدة تتماهى فى اللحظة ولا تترك وراءها إلا الصمت، وبين اللحظات، وفى فجوات الصمت يمكننا الشعور بالهوة، بثقل الوجود وهو يسقط دون أن يلحظه أحد ودون أن يكون حتى للموت أى معنى. ولكن هذا «الرعب» من حيث هو فكرة عامة لن يمكننا تصديقه إزاء الشعور بالعمد والمراقبة كما سنرى، وسيكون المشهد مجرد مثل على قاعدة كما يقول «جرييه».

إذا تتبعنا صور «الآخرين» فى القصائد، فلن نعثر عليهم إلا على أحد رموز الذات التى تكتبهم. حتى إننا نشعر بأن ليس ثمة وجود حقيقى إلا لهذه الذات، أما الآخرون فهم موضوعات تشتغل عليها وتنمطها فى حالة واحدة. غالبًا ما تضعهم فى موقع التهكم أو الضعف أو التبعية أو الملل. إنها تتقيؤهم لتقف وحيدة فى النهاية مع صداع مزمن ومرارة عميقة.

«العزلة» مرة أخرى «أنا» فى مواجهة «الآخرين». إنه ممر معتم حقًا إذا كان يتقدم بنا دائمًا عكس ما نريد، لأن الفكرة هى التى تقود، وهى لن تقود إلا إلى ذاتها ليصبح الوجه الحى - والحقيقى أكثر من أى فكرة - مرهونًا بما تقدمه من نماذج وأطياف خادعة حتى ليظن الواحد أنه عاش وأحب وخان وفهم، وهو لم يعش ولم يحب ولم يفهم ولم يخن بعد.

الدائرة لم تكتمل بعد، فجمالية القصيدة عرفت نفسها بداية بالسلب معتمدة على حالة الضجر من جماليات وسمتها بالرومانتيكية والغنائية والانشغال البلاغى المفرط. المعايير والأحكام كانت ولاتزال تنطق بالسرعة نفسها «هذه القصيدة فيها بلاغة»!! هذه القصيدة فيها لغة! (هكذا!) مفهوم بالطبع أن المقصود أن لغة ما أو بلاغة ما تتحجر فى تصميم جاهز يحمل تصورًا مسبقًا عن الأثر الجمالى لها. لماذا لا تكتمل العبارة إذن: إن الإشكال لا ينبع من اللغة ولا من البلاغة لأنهما ليسا شيئين بل هما إمكانان لن يتحققا إلا فى علاقات يظل جزء منها يتجاوز التراكيب والأساليب ليشير إلى مواقف وأحكام، وإدراك الأساليب والتراكيب المختلفة ليس صناعة اللغوى بل هو ما تفعله أبسط المجتمعات فى ظاهرة بسيطة كالسخرية، حين يتماهى الساخر مع أسلوب بعينه ساخرًا من الموقف أو التاريخ المضمر الذى يحمله هذا الأسلوب.

كون اللغة أو البلاغة مواقف هو ما سيجعل تعريفها آنيًا وذاتيًا فى كل عمل أدبى. ومع هذا فقد كانت البداية بالعكس: تنقية اللغة والأساليب. هذه التنقية ليست فقط تحجيمًا للإمكان اللغوى والبلاغى ولكنها - وهذا هو الأهم - تحجيم للمواقف والأفكار والنماذج الإنسانية التى تعبر عنها الأساليب. إنه إلغاء شبه كامل للتاريخ، وكأنما نبدأ من الصفر.

فى مقابل اللغة المحملة بالصور والإيحاءات النفسية، حلت لغة تبالغ فى التقشف والزهد وكأنما تطمح إلى الاختفاء لتحل محلها الأشياء نفسها بالحياد الوصفى، ولكن لغة ما لن تكون محايدة أبدًا، وفى غياب «الحوار» وتحت وهم الانفصال النسبى عن التجربة سنكتشف أن الحمولة النفسية تزداد ثقلا رغم اختفاء الاستفادات والجمل المركبة.. إلخ

وعلى سبيل التمثيل :

نلاحظ تواتر الصفات فى القصائد كلها فى محاولة لاختفاء التشخيص والتحديد أو لاختفاء شعرية ما أو «تثقيف» الفكرة أو المشهد.

فى قصيدة «مجرد نوم» يُشبّه شخص نائم «المفترض أنه موضوع القصيدة» بجنود الأمن المركزى العائدين آخر الليل، والصورة التى تجعل هؤلاء الجنود يحملون بأن يصيروا ملائكة تستأثر بالجزء الأكبر من قصيدة قصيرة للغاية ومع هذا فهى «كتفصيل» لا يضيف إلى الموضوع، إلى ملامح الشخص النائم، إنه يبعدنا عنه أكثر. هل هو استطراد زائد؟ ربما يكون هذا صحيحًا من الناحية الجمالية ولكنه من ناحية أخرى - وكما يتضح فى أمثلة عديدة - يكشف عن عارضية الموصوف إزاء العين التى تصف، دون أن تقدم لنا عنه أية معرفة. فى مقابل هذا يبرز صوت الشاعرة وهى تصف متدخلة

بثقافتها فى عرض صور لا علاقة بينها وبين هذه الثقافة وكأن ثمة إحساسًا بالغيرة بالتنافس بين النماذج التى تعرض لها وبين الشاعرة مباشرة إنها تثبتها وسرعان ما تنازعها مكانها وكأنها تهدد وجودها، ولكن حضور هذه النماذج ضرورى للاستفزاز، لإثارة هذا الوجود الذى لا يكاد يتحرك إلا فى حضور ما يكرهه. فى قصيدة «بورتريه» نموذج صارخ لهذه الاستعمالية فصاحب البورتريه لا يقدم إلا باعتباره «مرهونًا» بخطوتها، وهى لا تذكره إلا «كرائحة حميمة وعطنة». إنه يكره «بناطيلها» ويدوخ فى ضجة أصدقائها، إنه بورتريه معكوس لصورة «الشاعرة». وعلاقات الاستخدام فى القصائد أكثر من أن تحصى، ولأن التجارب تظل محدودة فإنها تمد «بالتسويف» كتابة تجارب مستقبلية متخيلة تمثل بديلا آخر عن التجربة الحاضرة. ليست هذه الحمولة النفسية ذاتية فى الحقيقة بل «شخصية» بمعنى ضيق ربما لا يخص إلا الشخص ذاته، لهذا يصعب للغاية أن نشارك فى قراءة النصوص وتمثلها وإدراك محتواها إلا أن نكون الشخص ذاته تمامًا. وأن نحس عميقًا بلذته فى استخدامنا، باختصار «لابد» ألا نكون «نحن» على نحو كامل، أو أن نكون مرضى بمتعة التماهى فى الصور بلذة الاغتراب المازوكية. أى تحرر أو اجتماعية أو دور تقوم به الكتابة إذن إلا أن تنتج مجددًا وتحت شعارات أخلاقية صورة «الشاعر» باعتباره «كاريزما» من نوع غامض؟

أخيرًا ماذا يمكن أن يتعلم الإنسان فى «الممر المعتم» حيث تتأكد أكثر الفكرة الدينية للظلمة والتصور الرومانسى للشر، وحيث تتحول المعرفة إلى فضيحة وتكون الحرية قرينة العتمة لا شىء إلا إبدال الله بالشيطان والخوف العميق الذى سيجعلنا نتشبث أكثر بهذه الظلمة حيث تنمو أوهامنا التى نأنس إليها مفترضين أنها الواقع، الحقيقى والوحيد. الغريب أن هذا الوهم يعود فى دورة أخرى ليكرس لهذا الواقع نحن أنفسنا سنصر على أنه موجود وأنه ينتمى للعالم لأن وجودنا نفسه أصبح مرهونًا ببقائه (سنكره هذا العالم ونبصق فى وجهه ونتمنى فى الوقت نفسه أن يبقى، لأنه المكان الوحيد لوجودنا.

الكتابة والبيولوجيا

«داخل نقطة هوائية»، لوائل رجب رواية طريفة للغاية. وطرافتها مستمدة أساسًا من الاستخفاف الذى كتبت به. ثمة رغبة شديدة الإلحاح فى تخييب الآمال، والقاص يخرج لسانه عند كل فقرة «استمروا .. اقرءوا ..».

تبدو الرواية وكأنها تستخف بكل غاية أدبية أو حتى معرفة فيما وراء الرواية أو فى الرواية ذاتها. نوع من الاستعراض تتقدمه صورة للمثقف وهو يخرج لسانه لمستقبلى روايته. لهذا بالذات فهو مدين لهذا المجتمع - المتخيل طبعًا - الذى «يرقص» و «يتبغدد» على مرأى منه. يصعب جدًا البحث عن مضمون خاص للعمل، ذلك أن مضمونه لا يتعلق بشكله. فهذا المضمون «الاستهزائى» يمكن أداؤه بآلاف من الصور الشبيهة أو حتى المخالفة ويستطيع الإنسان أن يشعر بإحساس يفاجىء التوقع، إنه «عدم التوقع».

هذا العمل يراد به ألا يكون رومانسيًا، حتى إنه يتعمد برودة وحيادًا شديدى الإملال. تستعرض الرواية لقطات سريعة من حياة أسرة ريفية ثم تنتقل بنا إلى المدينة. لا تظهر الشخصيات إلا فى أسطر معدودة حيث يستأثر القاص بسرد طويل وصفى يلتقط شرائح ضيقة غاية الضيق من اللحظات الإنسانية ليمثل بها، وأساسًا ليموقع الأفراد فى «المكان» بصورة أصيلة، إنها رواية «مكان» بمعنى استاتيكى غير مألوف. وهو توصيف غير دقيق ولكنى سأحاول توضيح أكثر. تقف الرواية ضد كل فكرة عن التاريخ وبالتالى التطور أو المستقبل. إنها ضد كل تفسير للزمان وبمعنى ما فهى تنزع عنه كل دلالة ممكنة إلا كونه توقيتًا للأعمال الحيوية. إن حياة الأشخاص جزء لا يتجزأ من حياة الأشياء والكائنات الأخرى بعامة. عالم يتحكم فيه زمن دائرى كدورات الحياة لا هدف منه ولا غاية، فهو قابل للتكرار إلى ما لا نهاية. لا وجود إذن للشخصيات إلا فى حالات التجلى الباولوجى فالبيولوجيا هى التى تتكفل الآن بكتابة تاريخ لا تاريخى إذا صح التعبير. «الموت» «الحياة» «الجنس» «الغذاء» «الإخراج» تأخذ مساحة الاهتمام الكاملة نازعة كل جلال أو فكرة أو إحساس غير عضوى بصورة قاطعة. ليس ثمة مجال إذن للحديث عن القيم أو النزعات الأخلاقية بل عن الرغبات والشهوات. هكذا لا توجد شخصيات بالمعنى المفهوم ولا أحداث أيضًا.

من أين تنطلق الكتابة إذن؟ أمن العالم ذاته؟ أم من خارجه؟

الافتراض الأول يبدو سخيفًا، لأنه افتراض ينفى الكتابة ذاتها. فمادامت الرؤية التى تنطلق منها هى رؤية «معيارية» بالمعنى الكامل إلا باعتبار الإنسان نوعًا من الحيوانات فكيف يستطيع الكاتب أن يقنعنا باستمراره فى الكتابة بالإرادة نفسها إلا إذا كان مسيرًا بآلية رغبة «حيوية» فى الكتابة. وهذه مسألة لها جدارتها. فهناك رغبة بالفعل

فى «الكتابة» و «الكلام» لكن هذه الرغبة نفسها والتى لا يمكن إضافتها فى الحقيقة إلى الوظائف الحيوية تعنى أن ثمة مشاعر تتجاوز حدود المشروع البيولوجى. إلا أن يكون هذا الاستثناء بالوعى والشعور والكلام مقصورًا على القاص وحده قبالة عالم من البهائم. ولكن هل يستطيع الإنسان بين عالم البهائم إلا أن ينضم إلى القطيع بفعل الألفة والمعايشة؟

إن الأدب باعتباره نوعًا من الكلام سيظل أحد المراكز الأساسية لإفراز القيم، فالهروب من مجتمع القيم لن يضعنا خارج الأدب أو اللغة فحسب وإنما خارج المنظومة الإنسانية ككل حيث ليس ثمة ضرورة للكلام أصلا. وطالما وجدت هذه الضرورة وجد معها الكلام. ينبغى إذن ألا نصدق هذا الحياد الوصفى لأن «القاص» نفسه لا يصدقه ومن الأفضل أن نتساءل هل هناك حياد فعلا؟

إن الانتقائية التى تتعامل بها الرواية مع الموضوعات من جنس وموت وميلاد ومرض ... إلخ تثير انتباهًا، لا تحيد الرواية لحظة عن مخططها الذهنى، حتى فى اللحظات التى تفلت فيها إحدى الشخصيات جملة أو جملتين يسبقها أو يتلوها بسرعة وصف يقطع كل إمكان لنمو عاطفة ما بصورة متعسفة. والذين يتحاورون ليسوا بشرًا إنهم «رءوس» والرجل هو «ذكر» والمرأة يشار إليها بالـ «أنثى»، هكذا مثلا يوصف مشهد عزاء «عندما يمتلئ الطريق إلى العزبة بوفود العزب والقرى القادمين للتعزية، تبدأ هذه الكلمات (كلمات النعى بصوت المنادى) فى الاصطدام بأجسامهم والوصول إلى الأذن الوسطى فى المناطق الجانبية من الرأس، يأتى المتوافق الحسى الذهنى العضلى بثماره فتحدث حركة اللطم.

استعراض مراحل العمر يتم من المنظور الحيوى كل مرة. المرض نفسه يصبح موضعًا لتكشف الإحساس العصبى المضاعف بالوظائف الحيوية وبمادية العالم المحيط، بل لعله الحالة المثلى - وليس الموت - حيث يلتصق المريض أكثر بشهواته ويزيد إحساسه بملمس الأشياء كأشياء. حالة مبالغ فيها من التنبه والاستغراق والهروب أيضًا. ضغط على منطقة من الألم لنسيان آلام أخرى.

ومع هذا فليس ذلك مطمح الرواية بل لعله يكون هدفًا أعمق بكثير مما كانت تسعى إليه، ليس فقط فى مخططها الموضوعى وإنما الأسلوبى أيضًا. فالسخرية المتصلة التى تمهر بإمضائها كل فقرة تنفى حياد الرواية أو انفصالها عن الموضوع، السخرية تورط أكثر منها خروج، وقد تكون أحيانًا نوعًا من تعذيب الذات بنقض - وليس نقد - مقدساتها ومشاعرها. السخرية فى النهاية موقف أخلاقى.

يتضح هذا المخطط الأخلاقى فى ثلاثة مشاهد: فى «الفصل»، وفى مشهد آخر يضم عددًا من طلاب الطب حول جسد ممدد، وفى المحكمة. فى المواقف الثلاثة تدخل الثقافة الأخلاقية الجاهزة التى ترى تحكم السلطة فى الطفل الذى يرغب فى الذهاب إلى دورة المياه، أما طلاب الطب فكانوا يشكلون «دائرة من البياض، بداخلها لون الدم (أى الجسد الممدد) داخل كل بالطو عدد واحد طالب» الجملة الأخيرة تريد أن تنقل لنا فى سخرية مدى ما يصيب الطلبة من انعدام الهوية تحت سلطة القهر، وفى المحكمة يلتفت القاص إلى التراب العالق الذى يدفع بإنسان ما إلى إخراج منديله لكى لا يلامس التراب. وقبل أن يضع المنديل فى جيبه يعيد طيه بحيث يبدو نظيفًا من الخارج، ثم يتخيل القاص أن طفلا ينظر من أسفل إلى الرجل سيرى الجزء المترب من المنديل. كل هذا «اللف والدوران» المنعقد داخل المحكمة - داخل المحكمة خصوصًا - مقارنة لكشف المستور، والطبيعة الفضائحية للمجتمع فى مؤسساته. أن تتابع السلطة فى مظانها المقروءة فهذه سذاجة مبالغ فيها خاصة وهى تتعقب البرنامج نفسه دون إضافة إلا التهكم والاستعلاء، لا بأس أن يأتى الدين أيضًا فى طريق الدعابة فالثقافة تقتضى ذلك «مساحة التشققات التى أظلمت بفعل جسم عبده أدت إلى حدوث حالة من القلق بين عامة النمل والمهانة بين زعمائه الذين يستمدون رهبتهم من السورة القرآنية».

بالتهكم يصر القاص على أنه لا يهمه أى شىء مما يكتبه وأنه لا يطمح إلى تقديم عمل أدبى وكأنه يقول «انظروا .. لم أرد ذلك .. ولكنه يحدث».

أليست هذه صورة رومانتيكية للفنان «الفالت». وفى الوقت الذين يطلب منا جميعًا فيه أن نتابع رقصته فى صمت يسلط على الجميع من خلال سخريته حكمة الأخلاقى المستعار، شكلا ومضمونًا.

الميراث نفسه يتحرك داخلنا بنسب واستجابات مختلفة فى جديتها وأهميتها وأصالتها أيضًا. الملفت فى المسألة هو هذا الطابع الإرهابى الذى يتواصل فى نموذج المثقف بصورة عامة، حيث يدفع دائمًا بمشاريع نخبوية متوهمة لأريستوقراطية شاذة تذكرنا بما أسماه كامى «أريستوقراطية السفاهة ...»■

مهاب نصر

القوى الإنسانية في «بستان» المخزنجي

في الوقت نفسه الذى يدفع فيه العصر التكنولوجى بتعقيداته الكثيرة المتشابهة إلى محاولات للتعبير مُعقدة وغامضة بدعوى أنها تكتسب هذا من تعقيد جوهر الإنسان وغموضه فى عصر الآلات والحاسبات والإنسان الآلى..!! فى هذا الوقت نفسه تكون هُناك محاولات كتابة التجارب الإنسانية البسيطة التى تكشف عن القوى الإنسانية . القوى الفيزيقية - والسيكولوجية - والباراسيكولوجية . والروحية ...،

و«البستان» واحدة من التجارب الإبداعية المهمة جدًا والقليلة التى تهتم بالكشف عن القوى الإنسانية وطبيعة العلاقات بعيدًا عما توحى به المعرفة العلمية الجافة..

وهكذا نجد هذه المجموعة مُقسمة إلى ثلاثة أجزاء . وكل جزء يحمل عنواناً «فيزيقيات - سيكولوجيات - بارسيكولوجيات» ، بهذا الترتيب نفسه. وربما يبدو - لى - أن هذا الترتيب يوحى بالتحرك من الفيزيقى الظاهرى إلى الباراسيكولوجى وعلاقته بالميتافيزيقى .. أقول - ربما - ولكن - كما أشرت فنحن بصدد تجارب إنسانية تبحث عن وجود الإنسان وتحققه .. والذى لا سبيل له إذا حولنا الإنسان إلى شيء أو مقولة .. ولذا فمن الطبيعى وجود الفيزيقى والسيكولوجى والباراسيكولوجى فى تفاعلات مُستمرة وحياتية.

ولكنه أحياناً يكون لأحدهم أهمية أو اهتمام ما يدفع به إلى «مُقدمة النص» بينما الآخران يتفاعلان معاً ومعه .. ويُشكلان «خلفية النص» العميقة جدًا..

وأزعم أن التقسيم إلى ثلاثة أجزاء وكل جزء يحوى مجموعة نصوص وله عنوان .. هو محاولة تبتغى لفت الانتباه إلى العلاقة التفاعلية بين ثلاثية «الفيزيقى - السيكولوجى - الباراسيكولوجى» .

ولذا فـفى قراءتى لَنْ أتجاهل هذا المحور المهم بالإضافة إلى بعض المحاور الأخرى لاكتشاف القوى الإنسانية الكامنة فى العلاقات والأشياء والأمكنة والأزمنة - أيضًا.

هذه القوى التى تبتغى وجود الإنسان وتحققه..

الفيزيقى - السيكولوجى - الباراسيكولوجى : -

نتفق أولا أننا نتعامل مع كائنات حية فى حياة إنسانية وليس مع حيوانات تجارب فى معامل اختبار أو مقولات جميلة فى كتب فلسفية وسياسية .. لنتفق.. وبعد هذا الاتفاق نخطو قليلا نحو الطبيعة الإنسانية وهى ضد التحديدات تمامًا وتعشق الاختراقات والمُفاجآت - الطبيعة الإنسانية التى تتكون من كائن حى له جسد مادى «فيزيقى» وله سيكولوجية ما تتكون وتنمو وتتغير، وقادر فى بعض الأوقات الخاصة جدًا التى تستفز غريزته وتُثير طاقاته الكامنة ، قادر على القيام بالأفعال الخارقة.

وقد استقر الطب النفسى على أن الحالة الجسمية لا يُمكن فصلها عن الحالة النفسية - وأيضًا هناك ما يُعرف بالأمراض النفسجسمية وهذا يعنى تفاعلا مُستمرًا بين الفيزيقى فى الإنسان والسيكولوجى أيضًا..

فماذا - إذن - يُسيطر ويتحكم فى هذه التفاعلات المُستمرة ..؟!

ربما الغريزة والحاجة والإيمان والرغبة والبيئة .... رُبما ..

وهكذا يستمر هذا التفاعل مُتزنًا حتى يطرأ ما يخل بهذا الاتزان ويدفعه فى اتجاه الاستعادة مرةً أخرى .. فمثلا إذا فقدنا شيئا ماديًا شاركنا حياتنا بكل تغيراتها فإن هذا يُحدث خللا كبيرًا وواضحًا فى اتزاننا النفسجسمى ويدفع إلى : إما مُحاولات استعادة الاتزان إذا كان هذا مُمكنًا، أو التطرف فى الانتقام إذا كانت الاستعادة غير مُمكنة.

وفى الحالتين - وجميع الحالات - يبدو الفعل خارقًا «باراسيكولوجى» لعادة وعى الآخرين وحتى لمن يحدث لهم أو يقومون به.

وفى المجموعة نجد فى النصوص هذا التداخل بين الفيزيقى والسيكولوجى والبارسيكولوجى - وأيضًا نجد أحدهم فى مُقدمة النص والآخرين فى الخلفية كما يلى:

١- الفيزيقيات :

وفى نصوص هذا الجزء تظهر الأشياء الفيزيقية «المادية» كمقدمات للنصوص مثل «الطاقية الجلد التى لها شكل البطة فى نص الدليل» ، والتميمة الفرعونية فى «مصيدة للجسد» ، شجرة الشجر فى العميان» ويكون لهذه الفيزيقيات تأثيرات مُختلفة وواضحة على الكائنات الحية - تأثيرات تكتسبها ليس فقط من وجودها الفيزيقى المُتعين بل من قوى أخرى كامنة ومُختزنة بداخلها - قوى روحية واجتماعية وسياسية وتاريخية وحياتية - تحولها إلى «فتشات» فمثلا فى نص «الدليل نجد الصياد تخفى فى رأس البطة المُزيف - ورغم هذا فسرب الطيور كله خلف الدليل يتجه نحو هذا الرأس والصياد يختطف بطات السرب تباعًا ويذبحها - ولا أحد يكتشف هذه الخدعة ويفر .. هكذا حتى يُذبح السرب كله وآخره الدليل .. وهذا يدفع إلى التساؤل:

أثمة قوى خفية بين الصياد والدليل من جهة فيتخفى الصياد فى رأس البطة الركيك . وتتبع الطيور الدليل نحوه بلا تراجع رغم أن بعضها حتما لاحظ هذه الخدعة عندما اقتربوا، وأيضا هل من الممكن أن تكون حاجة الصياد إلى هذا الصيد وإيمانه بفعلية هذه الطريقة «التغريق» ويفعلية رأس البطة المزيف فى جذب الدليل الذى لا يهمه فى هذا الدور السلطوى سوى إضافة آخر إلى سربه .. وأيضًا الطيور المسلوبة الإرادة فى وجود الدليل بلا رغبة فى التمرد على هذا المخدوع المضلل إنقاذًا لحياتهم ووجودهم . وهكذا . ربما يكون هذا هو رهان الصياد «البطة المزيفة» ـ الدليل ـ تبعية السرب «الذى كسب به السرب كله» ، ورآه الروائى فعلا خارقًا «باراسيكولوجى» ، ورأى الصياد فى خروجه من الماء والطيور المذبوحة حول وسطه وحشًا بدائيًا.

وفى نص «مصيدة للجسد» نجد طريقتين مُختلفتين لتعبئة الفيزيقى بقوى روحية ونفسية تحوله كما أشرت إلى «فتش» .

الطريقة الأولى اختلقها وارتجلها «الراوى» للوصول إلى جسد «تمارا» ـ (التميمة الفرعونية التى على شكل قدم صغيرة تتعلق بكل أصبع من أصابعها واحدة من الجلاجل المنمنمة والتى بتكرار تصدماتها تَصِل ـ إليه .. إليه ـ فيعود من يرتديها إلى المكان والإنسان نفسيهما .) .. هكذا قال الراوى لتمارا .. محاولا نسج مصيدة عنكبوتية حولها مُستَغلا الطقسَ الاحتفالى، ومُزَخرفًا إياها باختلاقة أسطورية ليُغيب العقل ويُغذى الغريزة ويستلب الجسد ـ هكذا ببساطة ولا غيوم فى الأُفُق ..

حاولَ الراوى تعبئة التميمة برغبته فى «تمارا» والتى حتمًا تتفاعل مع رغبتها ، فيه أو تخلق هذه الرغبة فيها ..

وبخاصة أنه أجاد انتقاء هديته الفيزيقية «تميمة فرعونية» ومعروف طبعًا الكثير من الأساطير التى نُسجت حول قُدرات الفراعنة السحرية واستخدامهم للتمائم ..

ولكن الطريقة الثانية لتعبئة التميمة مُحيرة جدًا .. ففجأة ـ يُباغَت الراوى بمَنْ يحملون القلادة نفسها ويحكون عنها القصة الأسطورية وتأثيرها ـ الذى اختلقه ـ لغَرَض مُشابه .. ربما ـ وهو تغييب العقول واستلاب الأجساد فى اتجاه ما بلا فعل واضح وصريح يحتمل المُقاومة أو التصادم ـ ولا توجد مؤامرة ضده ـ فالبنت «تمارا» ليست يهودية مثلهم، وما اختلقه بسيط وليد موقف يكاد يكون تافهًا . وعند اختلاقه منحه فعليته من رغبته ورغبتها الغريزية ـ الفيزيقية والنفسية أيضًا والحاجة إلى آخر يُشاركنا الحياة ... بينما اليهود وأى آخرين مثلهم يُراهنون على رغبة الناس فى الوطن والاستقرار والمُقَدَّس بل وإيمانهم بحقهم فى هذا .. وهكذا أزعم أنه تمت تعبئة الفيزيقى «التميمة» بقوى روحية/ نفسية/ باراسيكولوجية «خارقة» .. ويُصبح لهذا المادى فعلية حسب ما يُحَمَّل به ويستمده من الإنسان الحى ويؤثر على الغريزى فى هذا الإنسان .. وهذا يقترب كثيرًا من [الفيتيشية ـ Fetishism] حيث الفتش هو «المادى الذى يكتسب وجوده وتحققه من كونه يساوى سوى نفسه على المستوى الظاهرى وأيضًا مُعبأ تمامًا ـ بالرُوحى والاجتماعى والعقائدى «العام» .

وفى نص «العميان» نجد شكلا آخرَ لهذا التفاعل بين الفيزيقى والسيكولوجى والباراسيكولوجى وأيضًا شكلا آخر «للفتش» . . «شجرة الشجر» فى هذا النص ليست موجودة بوصفها شجرة ـ فقط ـ ولا رمزًا ـ بل بتحولها إلى «فتش» اختزن بداخله ذكريات أجيال عديدة «قلوب وأسماء وزعماء وثورات وزفرات ودموع وأيتام وأحاديث وأغنيات ..» وتحولت هذه الشجرة إلى جزء مهم و ـ مُعتاد ..!! ـ فى حياة الناس وأيضًا الطيور التى تسكنها ترتبط بها كسكن آمن واستقرار وحياة متشابهة مع علاقة الإنسان بالمكان والوطن .. وهكذا يُصبح الناس فى انقيادهم وسكونهم خلف هذا «الدليل» الآلى الذى لا يرى ولا يحس ويقطع الشجرة .. أقرب إلى «سرب الطيور» فى نص «الدليل» وتخليهم فى سلبية شديدة عن كُل الروابط الروحية العميقة المُتجذرة التى تربطهم بشجرة الشجر .. وهكذا يُضللهم الدليل الآلى بسطوته حاجبًا عنهم قُوى غريزية روحية كامنة فى الشجرة .. وحتمًا عندما تُقطَع تُحْدث خللا نفسيًا هائلا فيهم لا يقل خطورة وتأثيرًا عن انتقالها «القوى» إلى الطيور .. قوى عاتية مُدمرة .. فتُمارس الطيور فعلا وحشيًا خارقًا مُباغتًا «كفعل الصياد» ـ فعلا مُرتبطا بحق الوجود والتحقق .. للطيور فى سُكنى هذه الشجرة .. وللناس فى تخليهم عن تاريخهم المُرتبط بها ..» وهكذا يكون الإصرار على نقر العيون .. لأنه ببساطة الذين تخاذلوا وشاهدوا ماديًا ـ مُعبأ بقوى روحية ونفسية واجتماعية وتاريخية .. عميقة استمدها عبر تاريخ طويل ـ يُقتَل ويُمحى .. لا يستحقون أهم الحواس الحياتية ـ البصر ـ بل ويستحقون عذابات فقده .

٢ ـ سيكولوجيات :

وكما أشرت سابقًا إلى أن الأشياء الفيزيقية يمكن تعبئتها بالنفسى والروحى والاجتماعى والتاريخى أو تختزن هى عبر الزمان فإن الحالة النفسية ربما تكون قادرة على تغيير الحالة المادية أو خلق وهم وجود المادى لاستعادة التوازن عن طريق المشاركة.

فمثلا فى نص «معانقة العالم» نجد الراوى يعانى أزمة نفسية حادة فهو كاتب يعانى قفلة الكتابة - وهى أزمة حقيقية لمن تمثل لهم الكتابة وجودًا وتحققًا وهكذا يبدو الراوى فى شقته شبه الفارغة ووحدته القاسية.. وهنا لما ينزلق الظل على الشيش يحق لك أن تشك فى وجوده.. فربما تهيؤات كاتب فى وحدته تدفعه إليها الحاجة الغريزية الملحة إلى آخر «أى آخر» فى غياب الكتابة ليتحقق فى التحاور معه أو التنفس - حتى.

وهكذا ينزلق الظل على الشيش ويفتحه ويتواجهان.. لص غريب لا يهاجم ولا تبدو عليه أية رغبة سالبة وحشية. ويبدو أنه أيضًا يُعانى من «قفلة السرقة» - إذا جاز هذا التعبير- فهو يُلقى قضيب الحديد ولا يحاول الفرار.. بل يجلس وينصت ولا يتكلم. ويساعد فى تجهيز الطعام ويأكل وينام، ويفزع لفزع الراوى ثُم ينام مرة أخرى وكأنه جاء يبتغى هذا وليس السرقة..!! ألا يدفع هذا إلى رأسك سؤالا حول إمكانية وجود اللص الفيزيقى من بقايا مادية «قضيب الحديد، نظافة الشقة، والأطباق المرتبة بشكل جميل فى بدائية..!! وكل هذا يطرح إمكانية وجود اللص ماديًا ويترك مساحة ليست صغيرة لإمكانية توهم وجوده للحاجة النفسية إليه، وأيضًا يطرح تساؤلا ضخمًا جدًا حول إمكانية وجود قوى تجاذب نفسية بين مثل هذه الذوات الوحيدة المحيطة «كما فى نص - «يوسف إدريس».، ومدى قُدرة الحاجة على الخلق حتى ولو خلق وهم..؟!

أما فى نص «صوت نفير نُحاسى صغير» فالعلاقة بين الفيزيقى والسيكولوجى هى علاقة إعادة رؤية واكتشاف الأماكن والأشياء حسب الحالة النفسية؛ فالمكان سجن يحوى مجموعة من المسجونين يعانون افتقاد متعة المشاركة مع آخر يصلح للحوار. آخر يحيا بعيدًا عن هذا السجن بروتينه وتكراريته الذى يسلب الأشخاص تفردهم وكينونتهم ويحولهم إلى أشياء مُتشابهة آلية.. وهكذا يلتجئ المسجونون إلى الماء يستحمون فى طقس يكاد يكون بدائيًا.. وحتى يكتمل المكان كجثة صغيرة يضل عصفور صغير ويسقط من ثقب فى شبكة السقف.. غير مدرك - لحقيقة المكان وما ينتظره، فقط يرى ماءً وبخارًا ويشعر غالبًا بنفوس فرحة وراضية ومستمتعة فيغنى بصوته النفيرى النحاسى الصغير وحتى الآن كل شىء جميل ويكتمل .. ولكن كيف تكون العلاقة بينهم هذا الآخر «العصفور». أولا يحاولون التحقق من وجوده الفيزيقى فربما يكون وهمًا خلقه هذا المكان بمائه وبخاره وتبدل حالاتهم النفسية. فيغلقون صنابير الماء. ويتبدل المشهد تمامًا وتتلاشى قوة الماء السحرية، وينكشف المكان على حقيقته فتبدو الأدشاش بصدئها كطيور قديمة قبيحة مُحنطة من زمن طويل - هى ليست كذلك لكنها «تبدو» وهكذا يفقد المكان تأثيره اليوتوبى فتتبدل حالاتهم النفسية ويخرجون عراة لكنهم لا يلحظون لاهتمامهم بوجود العصفور المادى. ولما يتأكدون وبدلا عن العودة إلى الأعشاش والماء وبخاره والرضا بحق التجاور والتحاور الودى والطبيعى بينهم وبين العصفور .. تدفعهم معرقة جافة ووحشية أنوية إلى جعل هذا العصفور يغنى أجمل - فقط - يفقأ عينيه أو يضع الكوبيا بها حتى لا يتألم - وأرحمهم ينصح بوضع لبابة الخبز حتى لا يقترفوا حماقة فقء العينين.. وهكذا يجتمعون فى مطاردة محمومة وحشية متورطين أكثر فى واقعهم «الفيزيقى والسيكولوجى» الوحشى الجاف.. ويفاجأ العصفور بتبدل المكان حوله وتبدل الناس فيصاب بالذعر ويحاول الفرار- ولا يغنى - وكلما ازداد هوس المسجونين .. يزداد هوسه ويحاول التخلص من هذا الهجوم الوحشى، يصطدم بالحيطان الأربعة عدة مرات - فهل هذا يوحى بمحاولة واعية من الطائر للانتحار.. ربما.. ولم لا... ثم ألا يعتبر هذا فعلا خارقًا لعادى الوعى والحواس «باراسيكولوجى».. وتضعف قواه ويسقط ميتًا وينتبهون على ذلك ويقع الدماء على الحوائط الأربعة.

.. «كان ينتفض محتضرًا على البلاط المبلول بين أقدامنا العارية انتفاضات أخذت تتباعد وتخفت ونحن نتابعها بصمت ومع ذلك كان هناك شىء ما يجمد بنا عن الحركة رغم أن كلا منا كان بوده لو يتوارى على الفور ولو فى غيمة من بخار الماء» ..

وهكذا يمكننا أن نلاحظ من حركة النص ما يلى:

يبدأ النص بحالة نفسية «الحالة النفسية للمسجونين تحت تأثير تكرارية الحياة فى السجن، اللجوء إلى الماء وطقس الاستحمام تبدل الحالة النفسية والشعور بالرضا غلق الماء اكتشاف قدم وصدأ المكان وأن الأدشاش تشبه مناقير طيور قبيحة.. لما تبدلت حالتهم النفسية.!!

(٣) الباراسيكولوجيات:

والباراسيكولوجى علم يعنى بدراسة الأفعال الإنسانية الخارقة للعادة والوعى مثل التخاطر والتأثير عن بعد..الخ.

وفى نصوص هذا الجزء نجد ما يمكن تسميته الخوارق الإنسانية البسيطه.. التى لاتتطلب أن يكون الإنسان غير عادى «سوبر مان» أو يدعى الألوهية - بل تتطلب الإيمان الحقيقى «وليس المعلن»

الإشارات والتنبيهات

بفعلية الرغبة والحاجة وقدرتها على خرق عادة الوعى..!!

وهذا ما نجده تمامًا فى نص «خمس دقائق للبحر» وفيه مجموعة من أطفال الملاجئ يخرجون فى رحلة قصيرة.. يبدءونها فى نظام شديد وصارم ويقفون طوابير ويطيعون الأوامر.. ولما ينفلتون من هذا الحصار ويتجلون لأول مرة كأطفال يحررون أجسادهم ويطلقون طاقاتهم الروحية الكامنة المكبوتة ورغبتهم الحقيقية فى المتعة. ولما يصنعون العصافير الورقية ويلقونها عبر السور الحديدى نحو الماء يصرخون «طيرى طيرى.. طيرى..» فتطير الأوراق فى جميع الاتجاهات ولما يجرب الراوى هذا.. لا تطير.. رغم أنه يفعل هذا مقلدا لهم. ولا تطير ويكون السؤال.. لماذا؟ أهذا يرجع إلى تأثيرات مادية كاتجاه الريح مثلا.؟! أم هناك قوى أخرى كامنة.. قوى تستمد فعليتها من الروح/ النفس / الذات. الراغبة بصدق وحاجة غريزية فى الانطلاق وممارسة فعل محرم عليها فى أوقات أخرى.. ذوات تؤمن بقدرة هذه الكلمات فتكسبها قوى خارقة تؤدى فعلاً سحرياً.. فإذا ما غاب هذا الإيمان أصبحت الكلمات بلا معنى أو فعلية. (مثل كلمات التعاويذ والأغنيات فى الديانات الطوطمية حيث كان التداوى والأفعال السحرية الخارقة تتم ليس بهذه الكلمات «لأنها بين أيدينا ولاتفعل شيئاً» ولكن بالإيمان العميق بفعليتها وقُدرتها على الفعل المؤثر الخارق..) ـ فتسقط العصافير الورقية فى الماء ولاتطير.. «طيرى طيرى طيرى.. بإلحاح جميل وصخب لايؤذى أذنًا .. تتكرر الكلمة مُلخصة نداء المائة صوت تصحبها القبضات الصغيرة مُلوحة مع إيقاع ترديد الكلمة كأنه تشجيع حار يُبقى هذه الآلاف من القصاصات محلقة تصعد وتهبط وتميل وتدور وتتداخل معًا تظل دون أن تهوى طالما النداء عليها يتكرر..»

أما فى نص «لعلها تنام» فإذا ما يبدو خارقًا للعادة هو هذا التداخل الماضى والحاضر والمستقبل فى لحظة ما نادرة.. فها هو ذا النص يبدأ من الذروة «ناداتى أنينها فى عمق الليل رغم الجدران والنعاس».. ويكون السؤال ـ ـ من هذه؟! ولا تجىء الإجابة إلا بعد عشرة سطور.. أمه ـ التى تنهش ساقها غرغرينة السكر وهو خطيب عاجز تمامًا عن فعل أى شىء ـ لأجل خاطرها.. لحظة يحاصرها الألم والعجز يقترب فيها كثيرًا من أمه كما لم يقترب قط ـ ويضمها إليه ويهمس «نامى يا أما نامى ـ نامى .. ويهدهدها متذكرًا التنويم المغناطيسى فيحاول هذا رغم عدم إيمانه به كطبيب ـ لكنه راغب بصدق غريزى فى نجاحه لأجل تخفيف آلامها ويحاول ويحاول. وينجح وتنام بين يديه.. وحتى هنا الموقف شديد الإنسانية والألم والعجز ولكن ليس فقط..!! فعندما جاء وجهها فى النورانتيه على أن هذا الوجه وإن كان قريبًا من وجه أمه. ـ إلا أنه أصغر بسنين كثيرة تفوق عمره ربما يكون وجهها وهى طفلة. وهى طفلة متوحدة من خمسين عامًا أو يزيد تجهل ما ينتظرها من ألم وعذابات وموت فى وحشية وليس فى سلام ـ تجهل هذا ـ آه يا أمى يا طفلة فى عدم معرفتها بالغيب متوحدة فى براءتها لو تعلمين ما ينتظرك آه «يا فاطمة على حسين شرف الدين» .. ياذات عشر السنين.. ويقترب منها أكثر فأكثر.. فيكتشف أنها ليست أمه بل «فاطمة محمد المخزنجى» ـ ابنته.. امى نص «رجال» فى شجن آخر موجع ولذيذ.. وفيه الخارق لعادة الوعى هو هذه القدرة الغريبة على التواصل بين الابن وأبيه المصاب بتصلب فى الشرايين تواصل لا يعتمد على المعنى الاصطلاحى المتعارف عليه للكلمات.. بل يتعداها بكثير.. فالابن يتحدث الروسية التى لا يعرفها الأب.. والذى لا يكاد يخرج من غيبوبته إلا ليتمتم ببعض الكلمات العربية.

تواصل من تقارب التجربتين الإنسانيتين المنتهيتين بفرقة وعجز ومرارة وغيبوبة الابن الذاكراتية تحضر بها «إيرينا» هذه الجميلة التى تهبط عليه من الجبل المكسو بالخضرة وتحط على كتفه ناعمة جدًا وجميلة ـ ويتورط الراوى فى هذه الغيبوبة تمامًا ـ ويجد ثمة عذوبة فى ترديد الكلمات بالروسية هكذا الكلمات مرة أخرى معبأة تمامًا بالمواقف التى قيلت فيها ـ ومستحضرًا إياها الآن ـ ساسكو تشيلاس باتيبى.. لقد افتقدتك.» وغيرها وداخل هذا تنمو خيوط التواصل بينه وبين أبيه الذى يردد «آ ـ آ» فيسأله بالروسية» شتوا يتادا. ما هذا الذى تقوله له نعم» فيرد الأب» آ ـ كانت طيبه» ويستمر الابن فى التساؤل بالروسية مندهشا لهذا التواصل «ومرة أخرى أكرر تواصل لا يعتمد على المعنى الاصطلاحى للكلمات .. لكنه يعتمد على ما عبئت به من مواقف وأرواح ونفوس فقط نكون جاهزين لاستقبالها»

ـ أليس هذا خارقًا..؟!!ـ

وبعد عرض التداخلات الفيزيقية السيكولوجية الباراسيكولوجية بوصفها قوى إنسانية تبقى الإشارة إلى بعض القوى الأخرى مثل «الإيمان، متعة المشاركة والأخرى..» حيث إن هذه القوى ربما ـ كما أشرت سابقًا ـ تسيطر على تفاعلات الفيزيقى والسيكولوجى والباراسيكولوجى.

وبخصوص الإيمان نجد أن تساؤلا يطرح نفسه بقوة «هل نستطيع أن نحيا

بلا إيمان؟! وأعتقد أن الإجابة غالبًا ستكون «لا» لأنه يكاد يكون حتميًا أن نحيا حالة من الإيمان فى كائنات أخرى.. فيمن نحب.. فى أنفسنا.. فى صلاحية / فساد معايير حياتنا وقيمها. بل إن وجودنا فى حالة إيمان يكاد يكون المحفز الأساسى لاستمرار حياتنا.. ولكن هذا الإيمان ليس شيئًا واحدًا جامدًا لا يتغير. فمثلا يمكننى زعم وجود إيمان معلن يستمد فعليته من سطوة وقوة من يدعو إليه وأن هذا الإيمان ربما يمنح اليقين المريح والمستقر لأنه ينأى بصاحبه عن مواجهة التساؤلات التى تبحث عن معنى الحياة وغاياتها ولكنه فى الوقت نفسه يستلبه لصالح الآخر / الآخرين الذين يروجون لهذا الإيمان..

بينما هناك ما يمكن تسميته «الإيمان الداخلى» ويستمد فعليته ويقينه «القابل للتغير» من التجارب الذاتية. وجزء مهم من هذه التجارب يشكله وجود الآخر، ولكن ليس الآخر الذى يدعى المثال ويحاول بسط سطوته بل الآخر المشارك والمتفاعل والمستعد دائما للتغير والتحول... ووجود الإنسان فى حالة إيمان معلن خارجى أو إيمان داخلى يمكن اعتباره ايجابيًا لأنه فى الحالتين يكون متوائمًا ومتوحدًا مع ذاته ولكن تحت سطوة خارجية ما «مثل سطوة هذا العصر التكنولوجى» يفرض على الإنسان لأجل التعايش أن يعتنق الديانة السبرناطيقية ويطبع شخصيته الاجتماعية بالسمات التسويقية، أى من أجل التعايش يتعامل ويروج للإيمانات المعلنة التى تفرضها السطوة المجتمعية ويقصر إيمانه الداخلى على ممارساته الخاصة والسرية جدًا ويحاول أن يحافظ على الحد الفاصل بين الاثنين مثقلا وعيه بهذا التمزق لازدواج شخصيته، أو يسقط فريسة للتداخل والتماهى بين الشخصيتين وتتحول أفعاله إلى أفعال آلية تنتمى أحيانًا لأحد الإيمانين وأحيانًا للآخر ويمكننا أن نجد فى نص «على أطراف أصابع الأقدام» مثالاً مناسبًا وواضحًا.

فبينما فى الخارج يدمر بعض الرجال أصحاب اللحى والسيوف والجلابيب والتجهم. التماثيل الموجودة فى الشارع ومنها «تمثال امرأة تركب حصانًا ضد الريح» نجد فى الداخل رجلا وامرأة يعانيان الرعب ويغلقان على نفسيهما الباب من الخارج. ليبدو لمن يريدهما أنهما غير موجودين بالداخل. ثم يتابعان ما يحدث من خلف الشيش ويمشيان على أطراف الأصابع. ولكن ثمة مفارقة صارخة تكمن فى المكان الذى احتميا به «خيمة على سرير وبها بعض أشرطة الكاسيت وكاسيت وهنا يتجلى ازدواج شخصيتهما لأن الخيمة تنتمى إلى أصحاب اللحى والجلابيب ليس ماديًا فقط بل فكريًا وعقائديًا ونفسيًا. بينما الكاسيت وأشرطته ينتمون إلى أفكار وعقائد ونفسيات أخرى وربما هذا يمكننى من زعم أن تمزق الرجل والمرأة بين إيمانيهما مسئول عن سطوة أصحاب اللحى والجلابيب، لأنهما فى هذه الحالة غير قادرين على اتخاذ قرار لتحديد موقفهما ليكون لهما كيان ووجود «مع أوضد» ويصح عليهما المثل العامى «يا فرعون.. مين فرعنك.. قال: مالقتش حد يردنى»...

وتفرض مفردة (الآخر) وجودها. وأزعم أنها أصابها تشويه مشابه لما أصاب مفردات أخرى مثل «التراث» والحداثة. وغيرها تشويه من وضعها فى جمل مثل «نفى الآخر» تهميش الآخر» وسلطة الآخر؟.. مقولات حولت (الآخر) إلى عدو شبحى. موجود وغير موجود. ولم ينجح أحد.. فأصحاب الرأى المخالف «آخر» يجب مهاجمته وتدميره أصحاب التمردات «آخر» يجب نفيه وتهميشه و«الآخر» السلطة يجب التمرد عليه، و«الآخر» المتمرد على السلطة يجب تحجيمه.. بينما الممارسات الحياتية لا تتم إلا فى وجود «الآخر» المتنوع. وكلما كان «الآخر» كانت الممارسات الحياتية أكثر ثراءً ومتعة فالحياة تعنى وجود «الآخر» المثال والتابع السلطة. المهمش. السوى. غير السوى. المتمرد.

ويكون الاشتباك مع هذا «الآخر» بأنواعه كلها هو جوهر الحياة، جوهر الوجود الإنسانى ويطرح نصا «صوت نفير نحاسى صغير» ملاكمة الليل، أزمة الحاجة إلى الآخر» فرغم أن النصين يدوران فى سجن، وهذا يعنى وجود عدد كبير من الأشخاص فى مكان واحد لمدد طويلة تسمح بنمو العلاقات المتنوعة بين الأشخاص.. الألفة والنفور والعداء.. إلا أنه وبعد حدوث هذا يفقد المسجونون خصوصياتهم وتفرداتهم تحت وطأة المكان الواحد وتكرارية الأحداث بآلية غير قابلة للاختراقات مما قد يؤدى إلى حالة من التطابقات النفسية تحول الأشخاص إلى «آخر» متناسخ / متماسخ. لا يصلح للممارسات الحياتية الحية والحوار. وهكذا فى النصين يلتجئ المسجونون إلى طقس بدائى يشبه طقوس التطهر..

أما نصا «يوسف إدريس»، «معانقة العالم» فيطرحان أزمة الوحدة والحاجة إلى الآخر بشكل قد يبدو خارقًا لعادة الوعى ففى النصين يبدو مجىء الآخر انجذابًا بفعل قوى نفسية خفية تستمد طاقتها من الحاجة الغريزية إلى وجوده.. فمثلا فى نص «يوسف إدريس..

كان «الآخر» يقصد شقة يوسف إدريس بعد غيبة استمرت ثلاث سنوات ولكنه منذ أول فعل فى أول سطر يشعرك

بأن ثمة شيئا مختلفًا بدا لى صوت جرس الباب ليس هو الصوت الذى سمعته عندما زرته آخر مرة، وبعدها صوت الرجل مختلف والرجل نفسه مختلف ليس يوسف إدريس .لكن رقم الشقة هو رقم الشقة وجملة العجوز المرحبة لا يمكن مقاومتها ،أنت فين يا راجل.. فى انتظارك من زمان..؟ ويبدو الراوى ، الآخر، منجذبًا تحت وطأة قوة ـ تشبه التنويم المغناطيسى ـ قوة لا يستطيع إدراكها مما جعله يعدد الأسباب التى دفعته إلى الدخول ،تصورت أن الرجل قريب أو صديق ليوسف إدريس ، والأهم من ذلك يؤجل سؤاله عن يوسف إدريس رغم ما لاحظه من تغيير واضح فى المكان ،كان تكوين الشقة هو التكوين.. لكن . أين امتداد المكتبة فى الصالة ، وحديقة نباتات الظل التى تملأ الشرفة صاعدة من الأرض أو متدلية من السقف. ثمة شيء مختلف..!! ورغم ذلك يترك الراوى الآخر نفسه لترحيبات وثرثرات العجوز بلا أدنى قلق أو تأفف حتى إن العجوز هو الزمن يجلو الموقف بمقولته ،عشر دقايق، كلها عشر دقايق، وهنا فقط نعرف أن راوينا ليس أول المنجذبين إلى شقة هذا العجوز فقبله انجذب كثيرون ،كلها عشر دقائق ويوسف إدريس موش هايزعل لما آخد منه بعض أصحابه شوية.. نتكلم .. عشر دقايق مش كثير فى الزمن ده..!!

فى النهاية يجيء نص البستان.. برحلة البحث الإنسانية عن بستان قضى فيه الراوى أوقاتًا جميلة مع بنت جميلة قالت له ،لقد أحسست بجماله حتى إنى عندما أغلق عينى فيما بعد سأراه.. إنه عندى ، وأيضًا ،لا شيء يدوم إلى الأبد،

بستان عرف فيه الشعور بالرضا كيف يكون بسيطًا بساطة شرب كوب شاى مع صديق وفيه أيضًا تواعدا فقط وددت لو يتوقف الزمان بنا على نحو ما. ولأن ذلك مستحيل فقد سألتها ،أنلتقى هنا غدًا؟! وأجابتنى باسمة: ،لم لا، فرددت روحى صدى السؤال لم لا؟ ولما يرجع فى موعد اللقاء يجد كل الأماكن كما هى وكذا الناس ولكن أين البستان ،لم أجد غير تعبير البستان أصف به المكان الذى دخلته بالأمس معها ورغم التنازلات التى يقدمها فى تسمية المكان لأجل الوصول إليه ـ إذا كان الرسم هو العائق ـ من ،بستان إلى كازينو إلى مقهى، حوش، .

ولا جواب سوى نظرة ريبة وتأكيد على أن الموجود فقط ،سور عال يخفى وراءه خرابة أثر بناء قديم لا يتذكره أحد، ونظرًا للمفاجأة ووطأة الإحساس بالعجز أمام فقد البستان والبنت يكون رد الفعل عنيفًا ويدفع إلى الشك فى وجود مؤامرة. لماذا هذا الإفزاع ؟ أليست القلعة قائمة والسوق القديمة والسوق الجديدة؟ فلماذا يختفى البستان ويبتلع موعدى معها؟ وما شأن هذا السور اللعين؟، ويقود هذ ا الإحساس بالتآمر إلى إنكار رأى الآخرين ،المتآمرين، لصالح خوفه من صدقه الذى سيؤكد عدم وجود البستان وليس لصالح تأكد من وجوده. وهكذا يهرب ويهيم فى الشوارع لكنه لا يبعد عن المكان. ولما يتأكد مما قالوه يبكى ويردد ،لكننى كنت هنا بالأمس وكانت معى وكان البستان. أنا لم أجن وجدتنى أرددها فأنفجر فى بكاء يرجنى رجًا حتى خفت من السقوط فتراجعت...!! وبعد تجاوز هذه الصدمة وما تسببه من تخبط وعذابات يعود راوينا إلى رؤية لحظته مهتديًا بهذا الرجل الذى تحدث عن معنى السعادة وعلم الناس حب الحياة كما هى وليس كما نود فلا مكان للمدن الفاضلة ولا للاعتقاد فى وجود مؤامرات كافرة (كافرة بالماضى وعاداته ومعتقداته أو الحاضر بعاداته ومعتقداته أو..) بل هى لحظة الكل الإنسانى. الكل الحياتى.. الكل التاريخى... هى فقط. ما يستحق الاشتباك والتداخل والتفاعل معه ولنا وعينا ورغباتنا وحاجاتنا. ■

ياسر شعبان

الهوامش:

* محمد المخزنجى. البستان، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢.

إيريك فروم، نمتلك أو نكون، عالم المعرفة، ترجمة سعد زهران. ١٩٨٩.

رمضان بسطويسى. علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت. نصوص ٩٠. ١٩٩٣.

چورج چاتشف . الوعى والفن. عالم المعرفة. الفيتشية. Fetishism.

فرنسا

الفكر اليهودي من ليفيناس إلى چنكيليفيتش

رحل مؤخرًا عن عالمنا الفيلسوف الفرنسى إيمانويل ليفيناس الذى كانت الأخلاق بالنسبة إليه ضرورة ملحة وفلسفة أولية. وهو يعزى إليه الفضل فى تعريف الأوساط الثقافية فى فرنسا بمذهب الظاهراتية لإدموند هوسرل. ولطالما جاهد فى سبيل إحياء مظاهر الحداثة فى كلٍّ من التوراة والتلمود.

وتوفى مؤخرا بباريس الفيلسوف الفرنسى إيمانويل ليفيناس عن عمر يناهز التسعين عاما. ونحن إذ نذكر له أعماله التى أبدعها كمفكر أصيل، جاهد فى سبيل إضفاء صبغة الحداثة على اليهودية، تلك الصبغة التى لم يكن للنصوص المقدسة للتوراة أو التلمود فى حد ذاتها أن تكسبها إياها، علينا ألا يغيب عن أنظارنا ما تدين له به الفلسفة الفرنسية خاصة فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، لقد وهب حياته للبحث عن الحداثة سواء على الصعيد الفلسفى أو اليهودى فى الوقت الذى عكف فيه آخرون على البحث عن الذهب.

وخصص ليفيناس أعماله فى وقت من الأوقات لتعريف المثقفين الفرنسيين بظاهراتية إدموند هوسرل، ذلك المذهب الذى أكسب الحديث عن أنشطة الوعى، عمقا ودقة كان يفتقد إليهما، فكان تناول الحديث عند هوسرل بمثابة مؤشر على عودة حميدة للأشياء نفسها على الساحة الفلسفية الفرنسية، تلك الساحة التى كانت تعج فى ذلك الحين «بفلاسفة غارقين حتى الثمالة فى الميتافيزيقية والعقلانية والكينونة والماهية». وقد أعترف جان بول سارتر فيما بعد بأهمية أعمال وترجمات ليفيناس فى تعريفه بهوسرل واكتشافة لفكره، وجدير بالملاحظة أنه منذ أن أصدر ليفيناس باكوره أعماله تحت عنوان «نظرية الحدس فى ظاهراتية هوسرل» وهو بعد فى الرابعة والعشرين من العمر، وهو يتميز بمقدرة عجيبة على إثبات تجاوز ما يعرض إليه من فكر.

ومن خلال أعمال إيمانويل ليفيناس، نستطيع أن نتبين محورين فكريين مختلفين، فمن ناحية، نجد دراسته وتعليقه على التلمود الذى يرتكز على نصوص دينية، ومن ناحية أخرى، هناك الكتابات الفلسفية التى تقف بحكم تبعيتها للظاهراتية عند حد الوصف والتجربة المشتركة، وتجدر الإشارة إلى أن ليفيناس لم يكن يحب أن يتم فصل أفكاره بشكل مبالغ فيه كما كان يكره أن يمزج بين هذين المحورين كل المزج بل إنه رفض صفة «المفكر اليهودى» التى ألصقها به البعض ومن بينهم الفيلسوف الفرنسى جان فرانسوا ليوتار.

وقد استمد ليفيناس فكرته عن تفرد كل «وجود» إنسانى من فكر هوسرل الذى اكتشف «الأنا» من خلال التجربة، ويرى أنها تتجاوز كل شىء، وكذلك استمدها من فكر هيدجر الذى عرف الإنسان على أنه الحيوان الوحيد الذى يعلم أنه سيموت

وأصدر عام ١٩٦١ أهم أعماله والذى يحمل عنوان «الكلية واللامتناهى» انتقد فيه صفة الاختزال لدى النوع البشرى وهو يعقد بصورة منهجية مقابلة بين «الذات» و«الآخر»، قاطعا الطريق أمام أوجه فلسفة «التحييد» إذ إنها فى تقديره إنما تكشف عن «كلية» عديمة التأثير، وقد أبى دائما أن يرى فى الآخر صورة طبق الأصل لنفسه، فهو يقول: إن الآخر يبدو من ناحية شيئًا لا يمكن المساس به، ولكنه من ناحية أخرى تحت رحمتى تماما. ومن هنا فإن وجود «الآخر» فى العالم إنما يفسح أمام المفكر فرصة أخلاقية لخلق علاقة مع «اللامتناهى»، وفى كتابه «حرية صعبة - دراسة حول اليهودية» الصادر عام ١٩٦٣ والذى أضاف إليه عدة نصوص عامى ١٩٧٦ ثم ١٩٨٤، ذهب فى بحثه عن أخلاقية للزمن الحديث إلى أبعد مدى ممكن، وإذا كان قد أبدى توجسًا إزاء بعض المعتقدات العبرية التى ترتكز على عمليات الإبادة التى قامت بها النازية، فإنما كان يهدف من وراء هذا إبراز ما تنطوى عليه من حكمة أبدية، وهو درس عظيم الشأن لفلسفة تتعلق بالأبدية، وإذا تتبعنا فكر إيمانويل ليفيناس لتبينا أن جميع الموضوعات التى تناولها إنما جاءت بذرتها الأولى من أهم أعماله «الكلية واللامتناهى»، أما بقية كتاباته فإنما جاءت مجرد معلومات إضافية تدعم الفكرة الأساسية خاصة من خلال كتاب «أبعد من مجرد الوجود أو الجوهر» الصادر عام ١٩٧٤.

وعلى خلاف الفيلسوف المسيحى بول ريكور الذى يرى أن التأمل فى الذات إنما يكون من خلال الآخر، يميل إيمانويل ليفيناس إلى جعل الفارق بين الذات والآخر أختلافا مطلقا فالآخر هو المفهوم المحدد للتأمل، ولن يتسنى لنا فهم موقف إيمانويل ليفيناس إذا فصلناه عن المحتوى الذى دار تأمله فى فلكه، والذى

تحدث هو عنه فى «أسماء الأعلام» فى عام ١٩٧٦ فقال: «إن الحروب العالمية والمحلية والقومية الاشتراكية والستالينية والخروج من الستالينية، ومعسكرات الاعتقال النازية وغرف الغاز، والترسانات النووية، والإرهاب والبطالة كل هذا كثير على جيل واحد حتى وإن كان شاهدا عليه فقط ومن خلال هذه التراكمات التى حدثت فى فترة زمنية قصيرة، تولد لدى الفيلسوف يقين بأهمية وضرورة الأخلاق، كذلك بدأ يتطلع إلى نمط فكرى جديد يتسم بالتفتح والابتكار، كفيل بأن يخرج الفلسفية الفرنسية من دائرة النماذج التى طالما أثقلت عليها منذ بدايات القرن العشرين.

ولقد أتاح لنا رحيل هذا الفيلسوف فرصة الوقوف على فكره الذى عبر عنه صديقه موريس بلاشو فقال: لقد وُلد لدىّ إيمانا عميقا بأن الفلسفة ستكون رفيقتنا الأبدية التى لن تفارقنا ليل نهار حتى وإن فقدت اسمها فصارت أدبا أو معرفة أو عدم معرفة، وحتى إن غابت عنا تلك الصديقة السرية التى نحترمها ونحبها بقدر لم يكن ليعطينا فرصة الارتباط بها، ولكننا كنا نستشعر أن لا شىء ذا قيمة حقيقية تيقظ داخلنا - حتى فى أوقات منامنا - إلا ويعزى إليها، ولصداقتنا المتعبة معها كل الفضل فيه وبعد، يبقى أن نقول إن قراءة إيمانويل ليفيناص إنما هى إيذان بالإبحار إلى عوالم بعيدة فى الوقت نفسه مضت، عشر سنوات على رحيل الفيلسوف الروسى الأصل فلاديمير جانكيليفيتش الذى توفى عام ١٩٨٥ ومع الأسف أدركنا فى وقت متأخر الحداثة التى أضفاها على فكر العالم، تلك الحداثة التى تعدت حدود البقاء لتظل تتجدد بصفة دائمة على صعيد الأيديولوجيات التى يدّعون أنها قبرت، ولعل إصدار الرسائل التى تبادلها ولويس بودوك، أحد زملائه فى «الإيكول نورمال»، على مدى نصف قرن من الزمن يتيح لنا أن نرسم صورا متتابعة لسيرته الذاتية.

ولد جانكيليفيتش عام ١٩٠٣ فى مدينة بورج، عن أبوين روسيين من أصل يهودى، وحصل على الجنسية الفرنسية وهو بعد فى السنة الأولى من عمره، وقد شهد هذا الجامعى المستقل، الناقد لمعلمه برجسون وأول من ترجم فرويد الى اللغة الفرنسية لحظة فاصلة أحدثت أنقلابا فى فكره فقد أصيب خلال الزحف الألمانى، وبالتحديد فى العشرين من يونيو عام ١٩٤٠، وتم ترحيله إلى المستشفى العسكرى بمرموند، حيث كتب دراسة تحت عنوان «سوء تفاهم»، وإذا بحكومة فيشى ترفض منحه صفة المحارب القديم بل وتعزله من منصبة كأستاذ بجامعة «ليل»، وذلك فى أعقاب إصدار القوانين العرقية وفى الرابع من أكتوبر من العام نفسه كتب فلاديمير جانكيليفتيش إلى صديقه وقد أستبد به القلق حول مصيره: «فليحاول كل منا أن ويبقى على حياته خلال الشهور القادمة - وقد يكون هذا فى ذاته فائقا، وقد انطوت تلك الأمنية على بداية واستكمال أعماله الفلسفية اللاحقة إذ إنه منذ تلك اللحظة لم يعد رجلا يسير على نهج محدد، فجانكيليفيتش، وهو موسيقى مستنير وعازف بارع للبيانو متخصص فى موسيقى ليست ورافيل وديبوسى، كان يفكر فى الواقع أخذا كمنهاج له الأسلوب الملحمى مقابل القوالب الثابتة والارتجال مقابل التأويل الحرفى المتشدد.

وإذا تحدثنا عن مفهوم الزمن عند هذا الفيلسوف فسنجده نابعا من عمق الحياة، وهو بهذا يتجاوز مفهوم برجسون الذى يقابل حساب الزمن بما يمثله ويمدته الخالصة وتحت عنوان «الإنكار» كتب فلاديمير يقول: «ما الحياة - بصورة ما - سوى لحظة كبيرة»، وعن اضمحلال أمل كل واحد فى الحياة كتب فى ٣١ ديسمبر عام ١٩٧٧ وإلى صديقه يقول: «من الأفضل أن يؤجل الموت قليلا على ألا يأتى البتة.. بل هل أقول من الأفضل أن ويؤجل تماما،... أكان هذا من قبيل التأمل الذى يجلى الحقيقة لشيخ هرم فى ليلة ميلاد عام جديد؟ إن لكل إنسان مطلق الحرية فى وضع تصور لوقته بما يتلاءم وحياته، فالزمن والذاكرة والموت والحرية كانت ولا تزال وستظل تيماته الدائمة، بل إنهم يجعلون من وفاته لذاته خيانة دائمة.

وتعد الرسائل ببساطة أسلوبها وصفاء الصداقة التى ربطت بين مرسلها ومتلقيها ممن جمع بينهم ذاك التواطؤ الفكرى الذى ينشأ مع الوقت بين الزملاء، وبإيقاعها الذى كان يتباطأ كلما اقتربت النهاية، إنما هى وسائل رئيسية بكل ما تحويه هذه الكلمة من معان. لقد طغت الأعمال الخاصة لجانكيليفيتش عام ١٩٧١ على ما عاداها فحالت دون إتمامه لكتاب «غير قابل للارتداد»، وقد أصدر فى ذلك الحين عن دور نشر «بافيون» «دراسة تحت عنوان» «العفو» «أدخل عليها بعض التعديلات ليعاد طبعها وإصدارها بعد موته عن دور نشر «سوى» تحت عنوان «عدم قابلية التقادم»، وكانت تحمل عنوانا ثانيا هو «العفو» فيما يخص الشرف والكرامة وهو إسهام فلسفى عظيم سبّاق فى نواح عديدة لفكر معاصر فرض نفسه على العالم منذ ذلك الحين، وخاصة فى مجال الجرائم التى ترتكب ضد الإنسانية: «لقد قضى العفو نحبه داخل معسكرات الموت والمستقبل الحقيقى يكمن فى التعايش بين الأضداد. «أحب واصنع ما تريد»، كانت تلك آخر كلماته التى أخذها عن «سان أوجوستان» وخطها ليلة رحيله ■

آ.س

ترجمة: ك.ص

السويد

الذات العارية أمام الآخر البرىء
مغامرة سويدية
فى حقل الأدب المصرى

قامت مدرسة الاستشراق منذ أن بدأت الغوص فى معرفة أسرار الشرق، محاولة النبش فى التراث المدفون، فكانت التحقيقات العظيمة التى عرفناها على أيدى مستشرقين كبار مثل ماسينيون، وأسين بلاثيوس وغيرهما ، ومنذ أن حاول شامبليون فك ألغاز لغتنا الفرعونية، لم تقتصر مهمته على فك رموز وتعقيدات وألغاز هذه اللغة وفقط، أمام الركام الثقيل الذى كان يخيم على العقل الجمعى المصرى، بل كان اكتشاف شامبليون اقتحاماً لمعرفة أسرار حضارة كاملة تنطوى على كل ما عرفناه بعد ذلك من فنون شعر، وقصة، وتحنيط، وطب، وتعليم، وإدارة، واقتصاد، وسياسة ..الخ.

وإزاء هذه المحاولات العظيمة، والنبيلة التى خاضها علماء أجلاء على مستويات مختلفة، بالتأكيد قد أفادتنا نحن أبناء الشرق استفادة نشهد بها، ونعترف بجلالها، بإزاء هذه المحاولات لم يخل الأمر من مطامع ضخمة كانت تراود الساسة، والقادة الذين جندوا هذه الطاقات العلمية الجبارة لمعرفة أسرار هذا الشرق تمهيداً للسيطرة على مقدراته الاقتصادية.. هذا الشرق الذى كثيراً ما داعب أحلام الغازين بسحره، وثرواته الضخمة.

هذه الأحلام التى مازالت قائمة، ونستطيع أن نلحظ تحققها فى مجالات متعددة، ونحن مازلنا ننبهر بكل ما يقدمه الغرب لنا تحت أدنى مسميات تتسم بالعلمية، والقدرة على اكتشاف الغامض، والمعقد من أمورنا، وأحيانا دون التوقف، والمراجعة، والتأمل.. حتى لو خلا هذا الذى يقدمه لنا الغرب من النبل.. ولا نجد أمامنا سوى القبول.. القبول الخاضع المنبهر.

ولذلك دائماً ما يتعامل الغرب باعتباره سلطة، ومكتشفاً، وعارفاً، ومركزاً إزاء هذا الشرق - موضوع السلطة، والسيطرة والاكتشاف، والمحيط، والهامش الذى يتنفس فيه الغرب بكل حرية واسترخاء.

وبالتالى تتعامل الدراسات الاستشراقية إزاء الموضوعات المدروسة، والمراد فحصها، بدرجة من درجات التعالى، هذا التعالى الذى يخفى قدراً كبيراً من الفرض الاستيلائى، بقصد رؤية ما يراد رؤيته، ويراد إبرازه، والتغاضى عن ما لايفيده، ولا يتحقق من خلاله.

وتسعى ضمن ما تسعى هذه الدراسات الاستشراقية إلى محاولة خلق نظائر وأشباه دنيا من ثقافتنا، كرد فعل لثقافته على مدى التاريخ.

ولذلك ويترجم ما يرضى، ويلذ هذه الأغراض الاستشراقية، بدرجات متفاوتة، مع توافر شروط خاضعة، وساعية لدى من يترجم لهم.

ولا ينسى عبدالرحمن بدوى أن ينوه على ملحوظة الأشباه والنظائر فى مقدمة ترجمته لكتاب (ابن عربى - حياته ومذهبه) للمستشرق الإسبانى - أسين بلاثيون - بقوله «ولكن آفة أسين بلاثيوس هى اندفاعه أحياناً فى تلمس الأشباه والنظائر، استناداً إلى قسمات عامة، ومشابهات قد تكون واهية، بحيث يتأدى منها إلى افتراض تأثير وتأثر، مع أن الأمر فى مثل هذه الأحوال لا يتعدى الأشباه والنظائر الإنسانية العامة التى تولدت عن الظروف نفسها، لا عن التأثير نفسه».

وفى أحيان كثيرة ماتأتى هذه الدراسات الإستشراقية لإثبات التفوق الغربى المطلق، إزاء التدنى الشرقى المدروس.

على أى حال إن دراسات الاستشراق قد خاضت فى هذه الأمور باستفاضة لا يمكن عرض أغراضها جميعًا هنا فى هذه المقدمة التى نحن بصددها، ويكفى أن أشير إلى دراسة مهمة ومؤدية لما نريد أن نقوله.. وهى دراسة المفكر الفلسطينى الأصل - إدوارد سعيد فى كتابه - الإستشراق الذى ترجمه إلى العربية كمال أبو ديب.

والذى نريد أن نشير إليه هو أن أى دراسة تتناول الشرق عموماً من الواجب مراجعتها، وتأمل مغزاها، ومناقشتها، وطرح أفكارها بشكل واسع، وتمحيصها، وتبيان ما آلت إليه من نتائج.

ومن هذه الفرضية الأخيرة كان من الضرورى قراءة ومراجعة الكتاب المهم «حدود حرية التعبير» للمستشرقة السويدية مارينا ستاج وترجمه إلى العربية الأستاذ طلعت الشايب، وصدر عن دار شرقيات فى سلسلة (دراسات ثقافية أجنبية) وتحت العنوان الرئيسى للكتاب يأتى عنوان فرعى تفسيرى «تجربة كُتاب القصة والرواية فى مصر فى عهدى عبدالناصر والسادات».

ولأهمية الكتاب وثراء مناقشة الموضوع المثار.. عجبت لعدم تصدير الكتاب بمقدمة من المترجم والناشر خاصة أن مناقشة الباحثة لكثير من الأمور المطروحة تثير خلافات كبيرة.

هذه الخلافات التى لا تقلل بالطبع من القيمة التى أتى بها الكتاب، بل هذه الخلافات والتى قد تنشأ حول معلومات، وتواريخ، وأحداث قد تؤكد على سلامة القيمة، وأهمية الموضوع.

وبداية أشهد أن الباحثة قد أجهدت نفسها كثيراً محاولة الإلمام بمعلومات مهمة وكثيرة لخدمة موضوعها وأهدافها المطروحة فى الكتاب، وقد ساعدها كثير من الكتاب بسهولة فى جمع هذه المعلومات، كما تشهد الباحثة بـ (أن الاتصال غير الرسمى والشفهى سهل جداً، فالمجتمع المدنى المصرى متفتح الذهن، وميّال للمساعدة لدرجة كبيرة، وقد أمضيت خمس فترات أثناء قيامى بالدراسة الميدانية فى القاهرة فى ١٩٨٣، ١٩٨٤، ١٩٨٦، ١٩٨٨، ١٩٩١ (تصل كلها إلى أربعة شهور تقريبًا) ولم يرفض أحد أن يحدد موعداً أو مقابلة فور أن أتصل به تليفونيا) . ص ١٤

وعلى هذا الأساس قد أجرت الباحثة مقابلات مع أربعين كاتبًا مصريًا من كُتّاب الأدب الروائى والقصصى، وحوالى عشرين شخصًا آخرين بينهم شعراء ونقاد، وصحفيون، وآخرون كثيرون أجابوا على أسئلتها كما زودوها بمعلومات ووثائق كما تقول الباحثة. ص ١٤.

إذن الباحثة قد جهزت وزودت البحث بذخيرة واسعة من المعلومات المبنية على ما سلف أن ذكرناه، بالإضافة إلى بعض الإمكانات الأخرى التى ذكرتها الباحثة فى مقدمتها مع اعتبار أن الزمن المستغرق فى إعداد الدراسة من عام ١٩٨٣ إلى عام ١٩٩١ أى حوالى تسع سنوات، تصل فترة معايشتها للحالات المدروسة إلى عشرين شهراً كما تذكر الباحثة.

وبالإضافة إلى ما سلف فقد اعتمدت الباحثة على كتابات كثيرة معاصرة، تدرس تاريخ المجتمع المصرى الحديث والمعاصر، هذه الكتابات التى تشهد الباحثة بأنها استفادت منها استفادة بالغة على رأسها كتاب أنور عبدالملك الذى صدر بالفرنسية عام ١٩٦٨ بعنوان: «مصر - مجتمع عسكرى».. وترجم إلى العربية، بعنوان «المجتمع المصرى والجيش».

إذن لا مناص من الثناء على الجهد المبذول فى جمع المادة والاستعانة بكتب وأبحاث رائدة ، بالإضافة إلى البيبلوجرافيا التى اعتمدت عليها الباحثة فى طرح وشرح أفكار وأهداف الدراسة.

ولذلك فقد أتى الكتاب محتشدًا احتشادًا بالغًا بدزينة من المعلومات، والبيانات، والجداول، والأسماء التى بالتأكيد زودت قيمة وأهمية البحث، وجعلت من الكتاب غرضًا للمراجعة والقراءة.

وأظن أنه لا خلاف حول المعلومات والبيانات التى أتت بها الباحثة فى مستهل بحثها حول «الحكم العسكرى، وحرية الكلمة» خاصة وأنها قد ألزمت الدراسة بتقسيمات بحثية تتعلق بـ (النظام - ثم صناعة النشر - ثم الكتاب).

والباحثة من الحصافة فى هذه النقطة، حيث أنها لا تأخذ على النظام وحده فى منع الكُتّاب من التعبير عن أنفسهم بحرية، بل تعلق الأمر أيضًا على الأوساط الدينية التى كانت تتخذ مواقف ضد أعمال أدبية أو كتّاب بعينهم، وهو نوع من الضغط كان النظام يقيده أحيانًا ويشجعه أحيانًا أخرى.

وعندما تناولت الباحثة تقسيمها ركّزت بالنسبة للنظام على:

(أ) التشريعات والوسائل الأخرى المقيدة لحرية التعبير.

(ب) القمع الموجه إلى خصوم النظام ومعارضيه.

(جـ) السياسة الثقافية للدولة.

وأعتقد أن الباحثة قد أوردت معلومات ذات أهمية بالغة، هذه المعلومات لم تكن بالطبع جديدة، بل التأكيد عليها، وذكرها فى هذا السياق يعطى البحث نوعًا من الأهمية.

ولكن هذه المعلومات، والبيانات، والإحصاءات الكثيرة التى أوردتها الباحثة، والتى لا خلاف على أهمية ذكرها، قد أوقعت جميعها الباحثة فى ارتباك يصل إلى حد التناقض فى بعض الأحيان، وهذا يبدو فى الإحصاءات التى تتعلق بجداول نشر الروايات فى سنوات الخمسينيات، والستينيات، والسبعينيات، فبدت المادة الإحصائية متضخمة، حيث إن المنهج المتبع لم يستطع أن يستوعبها بالضبط التوجه الرئيسى للهدف.

ففى ص ٤١ تقول الباحثة «توصف نهاية الخمسينيات وسنوات الستينيات دائمًا بأنها كانت فترة ازدهار ثقافى كبير، وخاصة بالنسبة للأدب والمسرح بينما ينظر إلى السبعينيات على أنها كانت فترة جدب».

ثم تحدد مرة أخرى هذا الازدهار بأنه «بدأ فى منتصف الخمسينيات عندما كانت صناعة النشر لاتزال خاصة» ص ٤٧ وعندما تتناول مسألة النشر فى الفترة ١٩٧٠ - ١٩٨٠ تقول الباحثة «فعلينا أن نقدر حجم النتاج الأدبى، لقد إزداد حجم النشر عمومًا فى النصف الأول من السبعينيات» ص ٤٦ وتؤكد: «وهناك من الأسباب ما يدعونا للاعتقاد أن نشر القصص القصيرة والروايات قد تزايد أيضًا، على الأقل إلى مستوى حوالى أو أكثر من ٤٠ عملا فى السنة) ص ٤٦.

وأوردت الباحثة بيانات عن نشر الأدب حسب الأجيال، أعتقد أنه لم يخدم الموضوع إطلاقًا، بل إنه زاد من حدة الارتباك.

ورغم أن الباحثة تورد فقرة ذكية تقول فيها «ربما يتساءل البعض إذا ما كان من المعقول أن نتحدث عن الستينيات كفترة ازدهار للأدب استنادًا إلى أساس واهٍ مثل زيادة الإنتاج الأدبى، بينما تدل شواهد أخرى على محاولات للتحجيم وعلى الصعاب التى يواجهها الجيل الجديد من الكتّاب لنشر أعمالهم ولبحث هذه المسألة قررت أن أتناول المادة البيبلوجرافية تناولا إحصائيًا مختلفًا» ص ٤٧

ورغم هذه الحصافة فالباحثة لم توفق فى الخروج بنتائج سليمة تجاه تفسير الزيادة والنقصان التى تعرض لها نشر الأدب فى الستينيات، وتتراوح النتائج بين جدبٍ وازدهار، وزيادة ونقصان، دون منهجية واضحة ودالة تستطيع استيعاب كافة البيانات والمعلومات الواردة.

وأعتقد أن سبب هذا الارتباك يتلخص فى أن الباحثة أغمضت عينها عن التحليل الاجتماعى الكامل لتوجهات النظام، فأخذت المعلومات والبيانات تتواتر آخذه برقاب بعضها دون النفاذ إلى جوهر وعمق الظاهرة التى تحكم هذه التوجهات، وبالتالى سوف نجد تفسيرًا معقولا أو مقبولا للظاهرة الثقافية وتقلباتها فى ذلك الحين، رغم أن الباحثة تزعم أن البحث ينطلق من منظور علم اجتماع الأدب!!

ولأن الباحثة حاولت أن تربط ربطًا ميكانيكيًا بين الأحداث والتشريعات النظامية، وبين الظاهرة الثقافية، فقد أتت النتائج مضللة إلى حدٍ بعيد، ولا أدل على ذلك أكثر من قولها فى ص ٥٥ (وهناك من الأسباب ما يجعلنا نعتقد أن الازدهار الأدبى فى الخمسينيات كان من الممكن أن يسفر عن ازدهار أكبر فى الستينيات من ناحية التنوع والكم والكيف لولا عمليات السجن والاعتقال الواسعة فى الفترة من ١٩٥٩ - ١٩٦٤).

ولذلك فهى تعتبر الكتّاب والمثقفين استسلموا استسلامًا بليغًا - فلم تقم لهم قائمة، ولم تتحرك لهم نأمة، ولم يجد هؤلاء الضحايا سبيلا إلا الفرار سواءً بأنفسهم أو بإبداعاتهم إلى المهجر العربى أو المهجر الأوروبى، وتتبنى الباحثة لإثبات ما سعت إليه أقوالا تدعى الإطلاق لكتاب مصريين فالباحثة تورد قولا لإبراهيم عبدالمجيد يقول «إنه لم يحاول أن ينشر فى حياة السادات لأن الناس لم تكن تقرأ فى تلك الأيام ومعظم الشعراء والكتاب الجيدين كانوا خارج مصر ولم يكن هناك فائدة من نشر أى شىء» ص ٢٠٣، وتضيف الباحثة إن كثيرًا من المؤلفين الذين ينتمون إلى أجيال الستينيات والسبعينيات يرددون تعليقات مشابهة عندما يتحدثون عن الروح العامة التى كانت سائدة فى أواخر السبعينيات، كما يعزو جميل عطية إبراهيم هجرته إلى سويسرا فى الثمانينيات إلى حد ما «تدهور الحياة الثقافية إلى أواخر عهد السادات وإحساسى بعدم القدرة على النشر مطلقًا».

رغم أن الباحثة فيما بعد تذكر وتثنى على الظاهرة الكبرى التى أطلق عليها ظاهرة أو حركة الماستر التى شهدت رواجًا منقطع النظير فى هذه الفترة وسنتناول ذلك لاحقًا.

إذن الباحثة تنتقى أقوالا لا يخفى الغرض منها، ولذلك فهى تطرح فصلا كاملا ذا عنوان دال «الفرار إلى بيروت ودمشق وبغداد» وفى هذا الفصل تعتسف الباحثة المعلومات محاولة إنطاقها بفرضياتها التى تؤطر بها هذا الفصل: والتى تتلخص فى الفرار.

وتنطلق الباحثة من فرضية أساسية ورئيسية تقول:

(لا نستطيع أن نفسر عملية الفرار إلى بيروت على أنها كانت عملية قمع لأفراد، وإنما كظاهرة يظل من الممكن إدراجها ضمن أسلوب للقمع أكثر ذكاء له علاقة باحتكار الدولة للحياة الثقافية فى مصر، يقوم النظام فيه بفرز الكتاب المثيرين للجدل أو الأعمال الروائية). ص ٨١

وإذا كان هذا سببًا لفرار الكتاب خارج مصر (وتؤكد الباحثة بالتكرار المُصر على صفة الفرار..) فلماذا لم يحدث هذا الفرار فى الستينيات... رغم أن قبضة واحتكار الدولة لكل شئون الحياة وضمنًا الثقافة أو بالأحرى الثقافة.. كانت أكبر.. مع اعتبار أن الباحثة تذكر ص ٣٢ «أن ثأر السادات من بعض منتقديه ومعارضيه كان معتدلا إذا ما قورن بالإرهاب الذى أطلقه عبدالناصر.

وبعد أن تورد الباحثة فرضيتها الرئيسية.. تحدد خمس نقاط محتملة.. كانت أسبابًا لنشر الأعمال الروائية خارج مصر.. وترتب الباحثة هذه الأسباب كالتالى:

(أ) كاتب اصطدم بالنظام، فأدرج اسمه على القائمة السوداء أو اعتبر مثيرا للخلاف.

(ب) عمل روائى مثير للخلاف، وربما يكون قد منع أو فشل فى الحصول على تصريح للنشر من الرقابة.

(جـ) كاتب لم يصطدم بالنظام، ولكنه يقف وحيدًا لأنه ليس له علاقات بالمؤسسة الثقافية، ولأنه اختار أن يكون بعيدًا عنها، أما السبب فقد يكون سياسيًا أو أدبيًا أو يجمع بين الصفتين كما هو الحال مع بعض كتاب اليسار الطليعيين.

الإشارات والتنبيهات

(د) كاتب معترف به من النظام وله مكان، ولكنه مازال يعتبر حديثًا جدًا أو تجريبيًا، جريئًا أو صعبًا بالنسبة للناشرين.

(هـ) والكاتب قد يختار أن ينشر فى بيروت أو أى مكان آخر ليصل إلى جمهور عربى أوسع أو ليحصل على عائد مادى أكبر أو للسببين معًا. ص ٨٢.

آثرت أن أورد شروط وفرضيات الباحثة كاملة لأوضح أن الشروط الأربعة التى تتصدر الأسباب لم يكن لها أى أساس من المصداقية.. أو على الأقل بكثير من مصداقية الشرط الخامس والذى يأتى فى المؤخرة وهو الانتشار الأوسع أو العائد المادى الأكبر.. رغم أن الباحثة تورد فى موضع آخر أن الكتّاب لم يستطيعوا أن يحصلوا على أى مستحقات مالية عن إبداعاتهم فى الدول الناشرة لهذه الإبداعات.

ويعلم المثقفون والكتاب أن نشر أى عمل خارج مصر لا تنطبق عليه هذه الشروط الأربعة الأولى.. خاصة أن الكتاب الذين نشروا خارج مصر كافة - نشروا أيضًا بتوسع داخل مصر على فترات غير منتظمة، فالراحل يحيى الطاهر عبدالله على سبيل المثال نشر أربعة أعمال فى الهيئة المصرية العامة للكتاب - أكبر هيئة نشر حكومية، وبين هذه الأعمال نشر أعمالا أخرى فى وزارة الإعلام فى بغداد، ولا نجد أنفسنا أمام موانع سياسية أو دينية أو جنسية فاحشة تتعلق بكتابة يحيى الطاهر عبدالله تجعله ممنوعًا من النشر أو على القوائم السوداء كما ذكرت الباحثة عنه وعن غيره.

والذى لم تدركه الباحثة أن الدولة عادة ما تحاول أن تجذب الكتاب الطليعيين إلى صفوفها فتجد نفسها مضطرة لنشر إبداعاتهم، ولذلك نجد أن أهم الأعمال لمعظم كتاب جيل الستينيات قد صدرت عن دار نشر حكومية أو أعمالهم الأولى على أقل تقدير..

فـ «يحيى الطاهر عبدالله».. صدرت مجموعته الأولى ثلاث شجيرات تثمر برتقالا، عن الهيئة العامة للكتاب، وإبراهيم أصلان صدر مجموعته الأولى (بحيرة المساء) عام ١٩٧١ عن الهيئة المصرية العامة، وعبدالحكيم قاسم كذلك صدرت أهم وأول أعماله «أيام الإنسان السبعة» عن الهيئة العامة للكتاب أيضًا ويوسف العقيد نشر «أخبار عزبة المنيسى» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وجمال الغيطانى، ومحمد البساطى نشرا فى أهم وأكبر الدور المصرية الحكومية.

والقائمة أطول أكثر مما تذكر حول الأعمال المنشورة لجيل الستينيات، والتى صدرت فى الداخل وعن دور نشر حكومية كبيرة.. ولم يكن النشر فى الخارج له اعتبارات سياسية أو قمعية.. مع اعتبار أن الحالة القمعية قائمة ومستمرة وفى ازدياد وتفاقم ولكن فى أشكال أخرى، طالما أن الرأسمالية عمومًا لا تتنازل عن أهدافها وأغراضها وتوسعها الاقتصادى، وتوحشها السياسى، وبالتالى فإن أجهزة قمعها تزداد شراسة فى حماية هذه الأغراض والمكاسب إزاء الطبقات النقيضة والنافية لوجودها.

ولأن هذه الرأسمالية.. قد حبذت الدولة فى الدفاع عن مصالحها، وهمشت الكتاب والمثقفين فى فترة ما وعملت على مهادنة واستقطاب هؤلاء الكتاب فى مرحلة من مراحلها، نجحت أو فشلت الدولة فى ذلك.. هذا لا ينفى أن بين الدولة والكتاب دائمًا هذا الجدل الذى لا ينقطع.. الدولة تحاول أن تستقطب والكتاب يحاولون البحث عن شروط تسوغ لهم التعامل مع الدولة.. مع وجود المسافة التى تحفظ لكل من الطرفين خصوصيته دون أن يذوب الكُتاب فى أطر الدولة، ودون أن تتنازل الدولة عن شروطها وخصائصها القمعية.. وبالطبع لكل قاعدة استثناءات، فبعض الكتاب كانوا يسعون سعياً حثيثًا نحو الذوبان فى الدولة وخدمة أغراضها دون أن يغير ذلك الموقف الرئيسى المتخذ والمتصاعد لطبيعة سلطة الدولة تجاه الكتاب.

وإزاء ذلك على اختلاف دوافع الكتاب، ودوافع الدولة نجد أن الأعمال المنشورة لهؤلاء الكتاب فى الداخل أكثر بكثير من الأعمال المنشورة بالخارج، ولا أعرف لماذا لم تتعامل الباحثة مع التجربة المهمة والدالة والمؤثرة والتى كونت وتكون بها ما سمى بجيل الستينيات.. هذه التجربة هى تجربة الملحق الثقافى لجريدة المساء الذى كان يشرف عليه الكاتب والقاص الراحل عبدالفتاح الجمل.. وعلى الباحثة أن ترجع إلى شهادات الكتاب أنفسهم لكى تتثبت من أهمية تجربة هذا الملحق فى سياق موضوع الكتاب.. فهناك شهادات لجمال الغيطانى وإبراهيم أصلان، ويوسف القعيد، وخيرى شلبى، ومحمد البساطى.. وغيرهم.

ويبدو أن الباحثة فى سبيل إثباتها لفرضيتها اعتسفت كثيرًا من المعلومات وجندتها لخدمة الغرض الرئيسى لها فعندما ذكرت على سبيل المثال - جهة الصدور لرواية «محاولة للخروج» للراحل عبدالحكيم قاسم - ذكرت أنها نشرت فى بيروت وبغداد عام ١٩٨٧، ولم تذكر أنها طبعت فى القاهرة، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٦.. كما يذكر شوقى بدر يوسف فى (بيبلوجرافيا الرواية) الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة.

تحاول الباحثة أن تثبت من خلال إفرادها هذا الفصل وإيراد بعض الحالات التى ناقشتها، وبالطبع هناك مبالغات واضحة، فى هذه الحالات.. فنحن لم نعلم ولم نلحظ ولم نلفطن أن «حيطان عالية» لإدوار الخراط قد نالتها يد الرقيب بالمنع.. أو أن «الصيف السابع والستين» لإبراهيم عبدالمجيد كانت ممنوعة من النشر أو أن «محاولة للخروج» قد تأخر صدورها كل هذه السنوات للأسباب التى ذكرتها الباحثة.. ولكننا نعلم أيضًا أن بعض الحالات مثل (أولاد حارتنا، وتلك الرائحة، وسجناء لكل العصور، ويحدث فى مصر الآن) هذه الحالات حقًا قد أثارت مشاكل مع الرقيب ولذلك قد حاق بهذه الحالات الضرر.

ورغم ذلك لم تستطع الباحثة أن ترى أن مقابل ذلك كان هناك قتالا أدبيًا وفكرياً - إن صح التعبير - فى سبيل نشر إبداعات الكتاب - سواء على نفقتهم الخاصة، أو من خلال دور نشر خاصة، أو فى دور نشر الحكومة ذاتها.. هذا القتال الذى اعترفت الباحثة به فى أكثر من موضع مع اختلاف التوصيفات التى تطلقها الباحثة.

كل هذا جعل الباحثة تقع فى ارتباكات وتناقضات أحيانًا فى الصفحة الواحدة، فهى تذكر على سبيل المثال ص ٢٥٤ عن عبدالحكيم قاسم (فى السجن توثقت صلته بمثقفى اليسار الآخرين الذين كانوا يشاركونه حب الكتابة، والحقيقة أنه كتب مسودة «أيام الإنسان السبعة» أثناء تلك الفترة، وقرأها لرفاق الزنزانة، وكان معظمهم كتابًا ونقادًا فى طور التكوين، فشجعوه على الاستمرار). ومن المعلوم أن فترة السجن المذكورة كانت بين ١٩٥٩، ١٩٦٤.. بينما تعود الباحثة فى الصفحة ذاتها لتقول: «كتب عبدالحكيم قاسم (أيام الإنسان السبعة) التى بدأها عام ١٩٦٦ وانتهى منها فى ستة شهور وقبلتها دار الكاتب العربى ونشرتها فى ١٩٦٩».

وأيضًا تقع الباحثة فى أكثر من خطأ وتناقض دفعة واحدة لإثبات ما تسعى إليه ففى ص ٨٩ تقول: «وبين أولئك الذين لم يتعرضوا للسجن أو النفى «لاحظ النفى» أو الإدراج فى القائمة السوداء نجد مرة أخرى كتاباً مثل سليمان فياض بمجموعتيه هما «زمان الصمت والضباب بيروت ٧٤، والصورة والظل» بغداد ١٩٧٦ - ونجد إدوار الخراط وروايته - رامة والتنين بيروت ٨٠ - ومحمد أبو المعاطى أبو النجا ومجموعته «مهمة غير عادية» بيروت ٨٠ - نجد أولئك مع قادمين جدد مثل محمد البساطى وكتاب يضم روايتين قصيرتين «المقهى الزجاجى» والأيام الصعبة - بيروت ٧٩ - ولكن محمد أبو المعاطى أبو النجا كان ينشر من خلال دور نشر مصرية كبيرة، بينما كان البساطى ينشر من خلال «دور نشر صغيرة مستقلة».

هكذا تقع الباحثة فى جملة أخطاء فى فقرة واحدة.. وبالرغم من أن الباحثة تسوق هذه الفقرة فى سبيل تأكيدها على فرار الكُتّاب إلى الخارج إلا أنها تقول: إن أبو المعاطى أو النجا كان ينشر كتبه من خلال دور نشر مصرية.

ـ فأين إذن ذلك القرار.

الخطأ الثانى ان «رامة والتنين» صدرت فى القاهرة عام ١٩٧٩ قبل أن تصدر فى بيروت عام ١٩٨٠.

الخطأ الثالث أن محمد البساطى لم يكن قادماً جديداً عندما نشر «المقهى الزجاجى، والأيام الصعبة» فى بيروت ٧٩، فقى هذا الوقت كان البساطى قد نشر قبلا ثلاث مجموعات قصصية ورواية فى القاهرة.

أما الخطأ الرابع فإن محمد البساطى لم تنشر أعماله فى دور نشر صغيرة مستقلة.. بل إن عمليه الأول والثانى صدرا عن دور نشر حكومية وكبيرة.. فـ «الكبار والصغار» ـ مجموعة قصصية صدرت فى سلسلة الكتاب الماسى عن دار الكاتب العربى عام ١٩٦٨، «وحديث فى الطابق الثالث» ـ مجموعة قصصية ـ صدرت عن دار الكاتب العربى ـ ١٩٧٠

بالطبع لاأتقصى الأخطاء الفادحة فى الكتاب كلها.. بل إننى أشير إليها ليتضح لنا شيئان: ـ

الأول: إن الباحثة استقت هذه المعلومات ـ على مايبدو وعكس ماذكرت فى المقدمة ـ من أصدقاء ولم تتحقق من هذه المعلومات، وتناقض بعضها للبعض الآخر، وهذا أيضًا يجعلنا نشك فى سلامة المنهج المتبع لضبط هذه المعلومات فى سياقها الصحيح.. هذا إن لم نشك فى سلامة القصد والتوجه

الثانى: إن الباحثة أرادت أن تثبت وجهة نظر، وأصرت عليها منذ أن بدأت البحث.. فراحت تؤكد على معلومات بعينها، وتنفى معلومات أخرى، وتنتقى مايناسب أغراضها من هذه المعلومات حتى لو كانت متناقضة مع بعضها. ففى ص ٦٧ تذكر: (أن رواية عبد الحكيم قاسم الأولى إستقبلت استقبالا جيداً ولكن كتاباته الأخرى، رفضت»، وتورد له قولا «أنا مازلت شخصًا مدانًا فى مصر لأننى كنت شيوعياً ذات يوم، عندما كنت صغيراً».. رغم أن هذا ليس فى كتبى، بينما تعود فى ص٢٥٣ لتقول «عندما التقيت عبد الحكيم قاسم لأول مرة فى القاهرة فى عام ١٩٨٨، أكد لى أنه لم يواجه أية صعوبات فى نشر أعماله، وقال إن أحدًا لم يمنعه من النشر وإن النقاد كانوا متحمسين له، وكان الجميع يرحبون بقصصه حتى أولئك الذين كانوا مختلفين معه فى الرأى»

إذن أى القولين نصدق.. ولماذا لم تحاول الباحثة أن تتقصى بذاتها ماكان عبد الحكيم قاسم عليه، أو ما آل إليه فى فترة حياته الأخيرة.. لولا أنها استعجلت الأمر، واستسلمت دون تمحيص معلوماتها، وفحصها وإثبات سلامة صدقها، وضبطها بمنهج علمى سليم، أو أنها أرادت أن تثبت ماقد أصرت عليه منذ البداية، واتكأت على مقولات عاجزة وجاهزة وهى «القرار الجماعى» كما قال لويس عوض، أو على اعتبار أن هؤلاء الكتاب مجرد ضحايا للنظام العسكرى كما وصلت هى هؤلاء الكتاب، ولم يكن لديهم سوى الهروب، واضطرارهم للنفى، وكأن لم يكن هناك كتاب فى مصر، وكأنه لم تكن هناك مقاومة كما حاولت الباحثة أن تصور ذلك وحتى المقاومة الواضحة للكتاب والمبدعين المصريين التى تبدت من خلال النشرات غير الدورية التى راح الكتاب يصدرونها هنا وهناك فى أنحاء أقاليم المحروسة.. حتى هذه الفضيلة الإيجابية أرادت أن تعزوها إلى جهد فردى، وخصت به الكاتب الروائى فؤاد حجازى، فتذكر أنه عندما صودرت روايته «سجناء لكل العصور» فى مايو عام ١٩٧٨، وحدث أن قُبض عليه لطباعته كتاب دون إذن، وأثناء التحقيق قدم فؤاد حجازى للمحقق قصاصة من الورق من جريدة الأهرام كان يحتفظ بها فى حافظة نقوده تعلن إلغاء الرقابة».. ثم تقول: «هذه القضية، والاهتمام الذى أثارته وضعا نهاية للرقابة الرسمية على الكتب، وكما قلنا، كانت تلك النقطة البداية لما يسمى بحركة الأوفست، حيث تبع كتاب آخرون مثال فؤاد حجازى وبدءوا فى طباعة أعمالهم بنفس الطريقة، متخطين دور النشر الحكومية الكسولة» ص٢٠٠

هل يوجد تصور أقل سذاجة من هذا المتصور.. أم أن الأمر أكثر تعقيداً حتى لانستطيع أن ندركه.. ربما!!

فحركة الأوفست كما يعلم الجميع قد بدأت قبل ذلك بكثير تحت ضغط تيار أراد أن ينتزع وسائل تعبيره بطريقة الماستر.. وسط حركة وطنية ديمقراطية شاملة آنذاك، تكونت ونمت وتصاعدت من قطاعات شعبية، وفئوية، وطبقية متعددة.

وفى ظل هذه الحركة كانت مجلات الحائط الجامعية، والبيانات التى كانت يصدرها الطلاب، والنشرات غير الدورية تشهد بأن حركة الأوفست، لم تبدأ من مكتب المحقق بعد أن اعترف بأحقية الكتّاب أن يصدروا كتبهم دون إذن من الرقابة.. هذه الحركة كانت تتحدى كل قوانين الرقابة والنشر المتعسفة، وكل أشكال الوصاية المفروضة، فكانت الشرنقة يصدرها أدباء من الغربية فى ديسمبر ١٩٧٥ وعليها العبارة التى اشتهرت فيما بعد «كتاب غير دورى».. ثم إضاءة ٧٧ ـ وكتابات، والنديم، ومصرية، وآفاق ٧٩، وخطوة، وموقف.. وغير تلك النشرات، وقد شارك فى هذه الظاهرة كتاب وشعراء وفنانون تشكيليون لهم تأثير ثقافى حاد أمثال يحيى الطاهر عبد الله، ومحمد إبراهيم مبروك، وعزت عامر، وحلمى سالم، ومفرح كريم، ورفعت سلام وسيد البحراوى، ومحمود بقشيش.. وغيرهم.. ، وهذا بالطبع لايقلل من دورالكاتب فؤاد حجازى ضمن هذه الظاهرة الجماعية.. فالذى أردت أن أوضحه أن هذه الحركة نشأت فى ظل ظرف وشرط تاريخى معين: وليس بقرار فردى محض كما ذكرت الباحثة.. التي انطلقت من رؤية شاءت أن تؤكد عليها بطرق مختلفة، معتمدة على مبالغات البعض، ومنتقية لأقوال البعض الآخر، والارتكاز على شائعات انتشرت فى الوسط الثقافى دون التأكد من صحتها.

ومن المؤكد أننى لا أود تقصى الأخطاء الواردة فى الكتاب واحدة.. واحدة.. فذلك ليس هدفى.. بل أردت أن أسوق هذه الملاحظات على سبيل المثال.. آخذاً فى الاعتبار أن هذا البحث أطلقت عليه الباحثة أنه بحث فى علم اجتماع الأدب، وليس فى علم اجتماع الأدباء.. وهو ماحادت عنه الباحثة.. والفارق بالطبع واضح وجلى.. ورغم ذلك لا أعرف مالذى جعل الباحثة تدرج كتاباً لم يساهموا بقسط ملحوظ أو وافر فى الحركة الأدبية مثل: فكرى الخولى، ومحمد هريدى، وفتحى هاشم، وبراء الخطيب التى أوردت عنه معلومات خاطئة تمامًا ص٢٨٠.. وغيرهم، وأيضاً استثنت الباحثة كتّاباً لا يستطيع أى باحث أن يستثنيهم فى بحث يدعى بأنه فى «علم اجتماع الأدب» مثل محمد حافظ رجب، ومحمد إبراهيم مبروك، وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، وأحمد هاشم الشريف، وأحمد الشيخ، وغيرهم.

أخشى أن تكون قائمة المراجع والمقابلات، والكتب ، والأبحاث التى اعتمدت عليها الباحثة نوعًا من المبالغة لتصبح المعرفة الشفاهية والسماعية هى الأساس فى الموضوع، وبذلك تكون الباحثة قد تركت نفسها للشائعات، مستجيبة لتلبية أهداف الدراسة المُعدة سلفاً.. لتستقيم مع وجهة النظر الاستشراقية التى أتت بها الباحثة لرسم صورة عن ثقافة ومثقفى مصر.

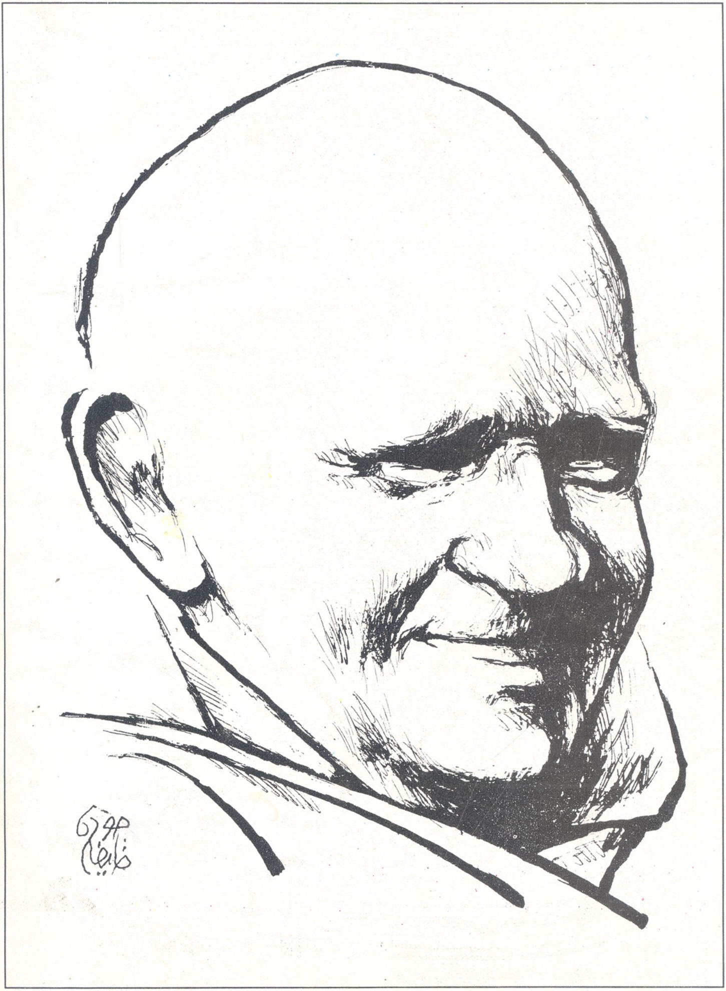
باختصار لم تتعرض الباحثة بما يكفى للمعارك والنضالات التى خاضها الكتاب جميعاً ضد دزينة الأفكار الرجعية، وترسانة التشريعات والقوانين التى سنت من قبل (ترزية القوانين) وعلى سبيل المثال ـ القانون رقم ٦٥ لسنة ١٩٧٥ الخاص بانشاء اتحاد الكتاب».. هذا القانون الذى صدر للالتفاف على مطلب كان مُلحًا أنذاك.. «بإنشاء اتحاد وطنى ديموقراطى مستقل».. هذا المطلب الذى تردد فى كتابات كثيرين، والقارئ لصحف ومجلات هذه الفترة سيلاحظ مدى ماطرحه الكتاب.

أطمع فى أن تصحح الباحثة مالاحظناه، وأظن أن الكتاب كان لابد من مراجعته، وتأمل منهجه.. هذا المنهج الذى أشاد به وقدّره فريق من المثقفين مازلنا نكن لهم تقديراً.. وأرجو ألا تكون هذه الإشادة من باب «الشيخ البعيد سره باتع». ■

شعبان يوسف

الغلاف الأخير: جان جينيه (١٩١٠-١٩٨٦)

بريشة الفنان: جودة خليفة



مطابع الهيئة المصرية العامه للكتاب